

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za fonetiku

Adrijana Mišerić

**Fonetika pjesama A.B. Šimića**

Diplomski rad

Mentor: Doc.dr.sc. Jelena Vlašić Duić  
Zagreb, lipanj, 2013.

## **PODACI O AUTORU**

Ime i prezime: Adrijana Mišerić

Datum i mjesto rođenja: 10. svibnja 1987. godine., Zagreb

Studijske grupe i godina upisa: fonetika i kroatistika, 2006.

Lokalni matični broj studenta: 225861

## **PODACI O RADU**

Naslov rada: Fonetika pjesama A.B. Šimića

Broj stranica: 91

Broj priloga: 1

Datum predaje rada: lipanj 2013.

Sastav povjerenstva koje je rad ocijenilo i pred kojim je rad obranjen:

1. Dr. sc. Nikolaj Lazić, izv. prof.

2. Ines Carović, prof.

3. Dr. sc. Jelena Vlašić Duić, doc

Datum obrane rada:

Ocjena:

Potpis članova povjerenstva:

1. -----

2. -----

3. -----

## SADRŽAJ

|        |  |    |
|--------|--|----|
| I.     | UVOD.....  | 3  |
| 1.1.   | Predmet – izbor i način.....                             | 3  |
| 1.2.   | Od jezika do pjesme.....                                 | 5  |
| II.    | O PJESNIŠTVU A. B. ŠIMIĆA.....                           | 8  |
| III.   | KAKO ČITATI POEZIJU?.....                                | 11 |
| IV.    | ANALIZA, SINTEZA I USPOREDBA ČETIRIJU PJESAMA.....       | 12 |
| 4.1.   | Mjesečar.....  | 13 |
| 4.1.1. | Transkripcija.....                                       | 14 |
| 4.1.2. | Analiza.....   | 15 |
| 4.1.3. | Sinteza.....   | 30 |
| 4.2.   | Vampir.....  | 31 |
| 4.2.1. | Transkripcija.....                                       | 32 |
| 4.2.2. | Analiza.....   | 33 |
| 4.2.3. | Sinteza.....   | 45 |
| 4.3.   | Usporedba <i>Mjesečara</i> i <i>Vampira</i> .....        | 46 |
| 4.4.   | Zanesena pjesma.....                                     | 47 |
| 4.4.1. | Transkripcija.....                                       | 48 |
| 4.4.2. | Analiza.....   | 49 |
| 4.4.3. | Sinteza.....   | 66 |
| 4.5.   | Bakterije.....   | 67 |
| 4.5.1. | Transkripcija.....                                       | 68 |
| 4.5.2. | Analiza.....   | 69 |
| 4.5.3. | Sinteza.....   | 83 |
| 4.6.   | Usporeda <i>Zanesene pjesme</i> i <i>Bakterija</i> ..... | 84 |
| V.     | ZAKLJUČAK.....   | 86 |
| 5.1.   | Koliko je fonetike u pjesmama A. B. Šimića?.....         | 86 |
| 5.2.   | A što o pisanju pjesama kaže A. B. Šimić?.....           | 87 |
| VI.    | SAŽETAK.....   | 88 |
| VII.   | SUMMARY.....   | 89 |
| VIII.  | LITERATURA.....  | 90 |
|        | Prilog   |    |

# I.

## UVOD

### 1.1.

#### Predmet – izbor i način

U ovome će se radu, polazeći od načela ekspresivne fonetike, analizirati četiri pjesme Antuna Branka Šimića, Budući da elementi fonetike pjesme pokazuju da nema izoliranog pjesničkog znaka, već da postoji samo pjesnička sintaksa, pjesnički kontekst kao globalni znak pjesničke poruke (Vuletić, 1999), u ovome će se radu svaka pjesma analizirati upravo tako, kao cjelina, polazeći redom od pojedinih njezinih dijelova među kojima će se otkrivati čvrste motivirane veze, oslanjajući se pritom na metričku, glasovnu i govornu razinu. S obzirom na to da u poeziji riječi uspostavljaju čvrste međusobne odnose, od izuzetne će nam važnosti pri analizi biti načelo vraćanja na već pročitani tekst, jer ćemo mnoge pjesničke postupke u uočiti tek pošto formalno već prijedemo preko njih, tek pošto krećući se vertikalnom strukturom pjesme, u nižim njezinim dijelovima uočimo vezu s već pročitanim. Tako će analiza svake pjesme započinjati naslovom, odnosno prvim stihom, a završavati posljednjim stihom, vraćajući se pritom na prethodne stihove kako bi se ukazalo na veze među njima, podrazumijevajući pritom brojna ponovljena čitanja.

Na početku ćemo se ukratko osvrnuti i na Šimićev pjesnički rad. U kratkom pregledu njegova pjesništva koji donosimo u uvodnome dijelu, osim nekih osnovnih informacija, dotaknut ćemo se i onih značajki njegova rada koje ga čine povoljnim izborom za ovakvu vrstu analize.

Pjesme koje ćemo analizirati subjektivno su odabrane, imajući na umu tek osnovne elemente važne za analizu fonetike pjesme, odnosno uzimajući u obzir one pjesme koje su pogodne za fonetskuanalizu. Dakle, kronološki kao ni vrijednosni kriterij nisu imali ulogu u odabiru pjesama pa će i njihov raspored unutar ovoga rada biti neovisan o njima. Jedan od razloga za odabir pjesamabila je i svojevrsna paralela koja se među pjesmama može uočiti. Tako prve dvije pjesme – *Mjesečar* (prvi put objavljena 1920. u *Preobraženjimate Vampir*(objavljena u *Periodici*, 1913.-1924., a potom, izmijenjena, u *Preobraženjima*, 1920.)povezuje atmosfera noći, napetosti, podvojenosti lirskoga subjekta, odnosno njegova stapanja s nadljudskim agensom, pri čemu prva donosi pozitivan, a druga izrazito negativan rasplet događaja. Druge dvije pjesme, *Bakterije* te *Zanesena pjesma*(Prvi put objavljene u *Periodici*, 1913.-1924.) govore o tankoj granici između života i smrti, o propadanju tijela, o duši kao onome što posljednje ostaje za nama, obje obraćajući se nadzemaljskoj instanci, upotrebljavajući često gotovo posve jednake izraze. Nakon analize svake od dviju navedenih

pjesama uslijedit će njihova usporedba. Zanimljivost usporedbe prvih dviju, kao i drugih dviju pjesama je u tome što ćemo pokazati kako se oblikuju različiti pjesnički prostori prožeti zajedničkim motivima, akterima koje, ako već ne možemo poistovjetiti, svakako možemo dovesti u blisku vezu. Dodatan motiv za odabir pjesme *Vampir* bio je i to što pjesma ima dva različita izdanja, a i dva različita oblika, formalno, ali dijelom i sadržajno različita. Za analizu je odabrana novija verzija pjesme, objavljena u *Preobraženjima*, prije svega zato što je svojom formom, geometrijskim oblikom, zanimljivija za ovakav tip analize.

Prema De Saussureu, jezik je sustav znakova koji su u međusobnim odnosima i služe za komunikaciju. Jezični znak, tvrdi de Saussure, ima dva aspekta – označitelja i označeno. Označitelj, akustička slika ili izraz (fr. signifiant), psihički je otisak izgovorenih glasova u mozgu. Označeno, pojam ili sadržaj (fr. signifié) psihički je determiniran koncept onoga što se jezičnim znakom komunicira. Jezični znak ne vezuje dakle stvar i ime, već pojam i akustičku sliku. Pojam je nematerijalna predodžba predmeta, a akustička slika je mentalna predodžba o glasovnom sastavu. Jezični je znak tako, kao i sustav kojemu pripada, apstraktan, mentalne je naravi, on i nije komunikacijski znak, nego je potencija koja se, da bi postala komunikacijskim znakom, mora ostvariti (Saussure, 2000). De Saussure je jezični znak definirao kao arbitran i linearan, on je objektivan, racionalan, opći, dok je govorni znak prirodan i motiviran, djeluje stvarnom sličnošću, nužnom povezanošću označitelja i označenog, on je simultan, cjelovit, globalan, subjektivan, afektivan i konkretan. Oznake pjesničkoga znaka jednake su onima govornoga znaka. Pjesnički je znak slika, motivirani znak u kojemu su označeno i označitelj prirodno povezani, stvarnom sličnošću. Dok postupci vanjske motiviranosti tvore pojedinačne pjesničke znakove, mnogo važniji za stvaranje pjesničkoga znaka su postupci unutrašnje motivacije, postupci koji se odvijaju u ograničenom prostoru pjesničkog teksta. Kao i govorni, pjesnički je znak uvijek komunikacijski jer je materijalan i uvijek se odvija u nekoj situaciji, u kontekstu koji uvijek nosi u sebi (Vuletić, 1988).

Pjesnički jezik traži homofonske veze, jer se tako uspostavljaju motivirani odnosi među riječima koje ga tvore. Osim što se ostvaruje eufoničnost pjesničkog govorenja, jednakim se glasovnim ili metričkim sastavom riječi koje su u neposrednoj blizini povezuju različiti sadržaji u jedinstven, simultan, slojevit pjesnički znak. Motivirani odnosi među riječima potvrđuju istinitost pjesničkog iskaza, potvrđuju njegovu smislenost, unutrašnju logičnost (Vuletić, 1999).

Značajka unutarnje motiviranosti da povezuje različite sadržaje preko sličnosti i blizine njihovih označitelja, glasovnog sastava, naziva se i glasovnom metaforom, a kada se taj glasovni sastav i fizički ostvari, glasovna metafora postaje govorna metafora (Vuletić, 2005).

Roman Jakobson ne slaže se sa Saussureovom mišlju o arbitrarnosti jezičnog znaka, a njegovu slikovitost, motiviranost, traži na razini dijagrama, opozicija i paronomazija. Upravo su paronomazije važne u poetskoj funkciji – da bi se uočile veze među jednakim ili sličnim

označiteljima, potrebno je da oni budu u neposrednoj blizini, u istom kontekstu, istoj osi kombinacije. Zato pjesnički jezik i traži homofone, a stih se prema Gerardu Manleyu Hopkinsu definira kao *govor koji u cijelosti ili djelomično ponavlja jednaku glasovnu figuru* (Jakobson 1964, prema Vuletić 2005: 27). I drugi su teoretičari, poput primjerice Mauricea Grammonta, svoju teoriju o impresivnim vrijednostima glasova, o motiviranosti jezičnoga znaka, nerijetko pokušavali dokazati primjerima iz pjesničkoga jezika. Pjesnička motiviranost, za razliku od jezične, negira bilo kakvu vezu s vanjskim svijetom i ostvaruje se isključivo unutar pjesničkog teksta. Pjesnički se prostor gradi isključivo unutar pjesme. Glasovi tako ne nose smisao sami po sebi, već ovisno o kontekstu u kojem se javljaju i konkretnom realizacijom vrednotama govornog jezika. Kao što se govorni znak uspostavlja globalnom govornom formom, tako se pjesnički znak uspostavlja cjelovitom pjesmom, on je, kao i govorni znak, motiviran, simultan, pojedinačan, subjektivan, materijalan, prostoran i globalan, što znači da je cjelovit (Vuletić, 2005).

Sintaktička teorija pjesništva, čiji je glavni pobornik Roman Jakobson, govori o unutrašnjoj motiviranosti pjesme, dakle o postupcima koji afirmiraju spomenutu cjelovitost i zatvorenost, pojedinačnost pjesničkog svijeta. Riječ se u pjesmi tako ne vezuje uz neki vanjski predmet, nego uz drugu riječ odnosno riječi pjesme. Zato je ponavljanje i osnovna pjesnička figura, a sve glasovne veze u pjesničkom tekstu grade prostor pjesme. Na govornoj pak motiviranosti zasniva se afektivna teorija pjesništva. Govorni je znak osnovni izraz emocija i afektivnosti, on sam jest emocija koja svoj pjesnički oblik prvenstveno nalazi u postupcima inverzije, distorzije i eliptične rečenice, koji signaliziraju veliku koncentraciju govorne energije, koja je u prvom redu izraz emocije. Takvi nam postupci još jednom govore o vezivanju govornog i pjesničkog znaka, a često se preklapaju s pjesničkim postupcima unutrašnje motiviranosti kao što su aliteracije, asonance, homofonske veze, zrcalne strukture (Vuletić, 1999). "Sintaktička i afektivna teorija afirmiraju pjesmu kao globalni znak, kao nedjeljivu cjelinu koja se ostvaruje materijalnošću označitelja ili globalnim govornim ostvarenjem. I upravo kao što se preko materijalnosti označitelja povezuju pojedini dijelovi teksta, tako i globalno govorno ostvarenje prenosi sadržaj cjeline na pojedine elemente" (Vuletić, 1999: 295). Svaki dio pjesme sadrži u sebi čitavu pjesmu, zato Jakobson i određuje sintagmatsku os, os kombinacije, kao ključnu dimenziju poetske funkcije (Vuletić, 1999).

Zajedničkim djelovanjem glasovnih i govornih postupaka, pjesnički se svijet, odnosno prostor pjesme, gradi na tri načina: odražavanjima, ponavljanjima i sažimanjima; oblikuje se dakle preko materijalnosti znaka. Odražavanja mogu biti jednostavna ponavljanja glasova,

kao npr. u aliteraciji, asonanci, homofonima, anagramima ili rimi, ali i prave zrcalne strukture. Ponavljanja se pak mogu odnositi na jednostavna ponavljanja riječi ili cjelina unutar pjesme, ali i ponavljanja rječnika određenog pjesnika. Sažimanja čine postupci inverzije, opkoračenja, distorzije, kratkog stiha i elipse. I ponavljanja i sažimanja ustvari su odražavanja, a odražavanje je zapravo i samo ponavljanje. Sve upućuje na to da je odražavanje, odnosno ponavljanje, glavni postupak građenja pjesničkoga prostora, jer ponavljanje je u osnovi svih pjesničkih postupaka, a svi ti postupci ukazuju na unutrašnju motiviranost kao bitan princip građenja pjesme; jedan se dio odražava u drugome, jedan se sadržaj odražava u drugome, tvoreći tako motiviran, slojevit i simultani znak (Vuletić, 1999).

Fonetika se pjesme, drugim riječima, ostvaruje na metričkoj, glasovnoj i govornoj razini; elementima koji određuju i sam pjesnički znak te jasno pokazuju da nema izoliranog pjesničkog znaka, već da postoji samo pjesnički kontekst kao globalni znak pjesničke poruke (Vuletić, 2005).



## II.

## O PJESNIŠTVU A. B.

### ŠIMIĆA

Antun Branko Šimić ili da upotrijebimo jedan od njegovih najpoznatijih pseudonima– A. B. Šimić - urednik, kritičar, polemičar, feljtonist, prevoditelj, esejist, prozaist, ali ponajvažnije pjesnik, uz Ulderika Donadinija, vodeći predstavnik ekspresionizma u hrvatskoj književnosti. Prvu i jedinu zbirku pjesama *Preobraženja* objavio je 1920. godine, a nakon toga postoje tek naznake da je namjeravao objaviti i drugu. Objavljivao je pojedinačne pjesme te poznati ciklus *Siromasi* 1922. godine. Njegov je opus, kao i život, obilježen bolešću, siromaštvom i nemirom. Šimić je bio usmjeren protiv tradicije, zastupao je umjetnost koja je "utjelovljenje umjetnikove unutrašnjosti u zvucima, bojama, linijama ili riječima...", zalagao se za krik kao novi izraz, koji je za razliku od prethodnoga trebao biti nesputan. Ipak, njegova se poetika, posebice tzv. unutrašnji ritam, deseterački stih, različita ponavljanja itd., oslanja na nacionalnu pjesničku tradiciju i europsku avangardu (Brešić, 1995).

Šimić je pripadao krugu pjesnika oko "Hrvatske mlade lirike", čija su poetska načela podrazumijevala birani jezik, iskazivanje impresije, pravilnu metričku strukturu stiha i precizno poznavanje prozodije, odnosno jezika na kojem se poezija piše (Palameta, 1998). Jezik kod Šimića ne odražava stvarnost, on ju preobražava, estetski je autonoman, a krik kao elementarni izraz omogućava maksimalnu prisutnost pjesnika. U *Preobraženjima* prepoznajemo pobunjenog pjesnika razapetog između života i smrti, prolaznosti i vječnosti, koji progovara uglavnom slobodnim stihom koji naginje govornome jeziku, u 48 geometrijski organiziranih pjesama, kojima pokazuje kako novo vrijeme, istraumatizirano ratom, bijedom i nepravdom, traži i "nove forme". Nezaobilazne su teme njegovih pjesama opozicija vječnosti i saznanja o prolaznosti, a uz njih i one o bolesti i siromaštvu, sadržane u ciklusu o siromasima (Brešić, 1995).

Šimićeve pjesme specifične su i po svojem geometrijskom oblikovanju, grafičkom rasporedu stihova u obliku pravokutnika, trokuta, kruga, polukruga, elipse, trapeza, deltoida ili kombinacije tih likova, koje dotad nije bilo uobičajeno u hrvatskoj književnosti. Prvenstveno su u oblicima različitih geometrijskih likova pisane pjesme u zbirci *Preobraženja*, ali i među pjesmama njegova drugog stvaralačkog razdoblja nalazimo dijelove pjesama u obliku pravokutnika, s pojedinim strofama oblikovanim kao međusobno gotovo sukladni pravokutnici (Pejić, 2008).

Šimić je morfološke elemente poetskoga teksta razumijevao u prostornim kategorijama. Govoreći o poetici poetskoga prostora, odnosno o geometriji pjesme, uspoređuje geometrijsku osnovu u slikarstvu s ritmikom u pjesništvu (Jurić, 2006). Kao jedan od mogućih razloga za zatvaranje pjesničkoga prostora u geometrijske figure navodi se i pojednostavljivanje prostora kojim se pjesnik kreće kako bi ga lakše proniknuo (Pieniążek-Marković, 2008). Najvažnija novost Šimićevih pjesama jest versifikacijski sustav. Upravo tip stiha kojim su pisana *Preobraženja* smatra se prvim pravim slobodnim stihom u suvremenoj hrvatskoj poeziji (Bagić 2008). Odbacuju se klasični metrički oblici slaganja stihova strogo jednakih duljina, promiču se slobodni stihovi koje Šimić naziva "stihovima po miloj volji" te ističe da su "oslobođeni glupog brojenja slogova". Takvi stihovi, zbog kršenja strogosti cezure i stavljanja nejednakog broja slogova u stihove, zbog nejednakih stihova u strofama, izostanka obvezne rime te uporabe govorno uobičajenog rasporeda riječi, imaju osoban ritam (Pejić, 2008).

Kako navodi Pranjković (2003), rima kod Šimića izostaje pogotovo onda kada nema "rime među stvarima". Dakle, rima kao i brojni drugi pjesnički postupci služi za uspostavu motiviranih odnosa među riječima, kojima se naglašava prirodna povezanost sadržaja koji su njima označeni. Tragove vezanog stiha nalazimo jedino na razini unutarnje rime, asonance i aliteracije.

Ritam se pjesme temelji na sintaktičkim paralelizmima, relativno pravilnom rasporedu akcenata, opkoračenjima i grafičkom liku pjesme koji nastaje centriranjem stihova, ravnanjem svih stihova prema središnjoj vertikali na način da se fizička sredina stiha poklapa sa zamišljenom vertikalom. Posljedica takvog oblikovanja je izostanak lijevog i desnog ruba pjesme, što ih simbolično izjednačava, ali i pridonosi dinamiziranju igre teksta i bjeline stranice (Bagić 2008).

U *Preobraženjima* sve pjesme imaju oblik osnosimetrične i centralnosimetrične figure. Cijela je zbirka, kako je to prvi uočio Cvjetko Milanja, komponirana na sistemu koncentričnih krugova i ogledala. Pjesme se "zrcale" jedna u drugoj, ima čak i pjesama istih naslova, zrcale se ponekad na susjednim stranicama, ali i simetrijski kompozicijski, tako da prva "odgovara" zadnjoj i tako redom, a u središtu su *Teški zrak* i *Žrtve*. Zrcalna se igra odvija tako na motivskoj, tematskoj i semantičkoj razini (Pauly, 2008).

Što se sintaktičkih obilježja njegova pjesništva tiče, karakterističan je velik broj kumulacija, gomilanja, ponavljanja, raznovrsne asindetske strukture, parcelacije, vokativne konstrukcije,

narušavanja gramatičke valentnosti, velika čestotonost niječnih konstrukcija i dr. (Pranjaković, 2008).

Šimić u svoje pjesme često uvrštava astrofizičke fenomene koji u njegovoj poeziji imaju slikovnu i pojamovnu vrijednost. Uz tijelo, smrt, žene i Boga, Sunce i zvijezde čine temeljne znakove njegova pjesništva. Šimićeva poezija nije jednoznačna pa tako i kad se služi bojama, što nije rijedak slučaj, one nikada nisu tek ukras, vanjski opis predmeta, već, kao i riječi, dio unutarnjeg smisla stvari (Pavlovski 2008). Uglavnom rabi osnovne boje, a taj je izbor u skladu s njegovim temama koje su upravo osnovne, egzistencijalne (Bagić, 2008).

Tri su temeljne faze Šimićeva pjesništva: impresionistička, imaginacijska i simbolistička u kojoj temeljni motivi pjesnika postaju simbolima onoga za čime lirski subjekt teži, prostor eksperimentiranja mikrostrukturnim stilemima, suglasjem zvuka i smisla te prostorom pjesme (Brnčić, 2008). U prvoj fazi krajolik je oblikovan uglavnom kao izrazito kodificirana verbalna i slikovna kompozicija; u drugoj fazi realni su prostori reducirani i apstrahirani do te mjere da slike kojima su predloženi mogu poslužiti samo kao oslonac za usporedbu prema imaginarnim slikama koje negiraju ili nadilaze prirodne zakone i konvencionalnu vizualnu perspektivu; treću fazu karakterizira izrazita višesmislenost poetskoga govora, figurativnost, slikovitost, intencionalna alogičnost ili paralogičnost. Dok se druga faza vezuje uz lirskog subjekta, treća je vezana uz kategoriju implicitnog autora (Jurić, 2006).

Pjesme koje će se analizirati u ovom radu, pripadaju drugoj fazi – imaginacijskoj. Da je A. B. Šimić bio pravi umjetnik u pisanju pjesama, možda će ponajbolje opisati citat Jure Kaštelana koji govori o Šimićevu građenju prostora pjesme, vezivanjem riječi, pjesničkih riječi, uz druge riječi pjesme, kidanjem veza riječi s vanjskim predmetima: "Riječ je 'odpredmećena', oslobođena od jednoznačnosti, dovedena u nove odnose, transponirana u novo viđenje, u pjesnikov doživljaj. Forma nije samo nosilac poruke, nego ekspresija, a to znači da forma postaje poruka. Pjesma je uspostavljeni odnos među različitim strukturama: doživljaja, predmeta i smisla. Struktura postaje značenje" (Kaštelan, prema Vuletić, 1999: 11-12).

### III.

### KAKO

### ČITATI

#### POEZIJU?

Poezija traži poseban pristup, ne može se čitati kao običan tekst kojemu je svrha prenošenje sadržajnih obavijesti, ne može se dakle čitati površno, preskačući dijelove ili pak čitati samo izdvojene stihove, jer pjesnička riječ izdvojena iz konteksta pjesme nema smisao, dobiva ga tek u odnosu s drugim riječima pjesme. Odnose među riječima stvara pisac, a čitatelj ih transponira i realizira vrednotama govornoga jezika. Čitatelj svojim glasom otkriva odnose među riječima, ali i dubinu književnoga teksta, određenu razinu odnosa među riječima. Za prenošenje emocija potrebna je artikulacija, ljudski glas koji daje snagu i život umjetničkom tekstu. Čitanjem, zvukovnim ostvarenjem, odabiremo jednu od mogućih interpretacija, obogaćujemo ga svojim glasom, nalazimo u književnom tekstu sebe. Zato je književnost u onome što ostane kad se riječi premaše – indirektnim sredstvima izraza – odnosima među riječima te zvukovnom ostvarenju, interpretaciji odnosa među riječima. Istinska vrijednost poezije dostupna je isključivo preko intonacije, preko vrednota govornoga jezika (Vuletić, 1976).

Pjesmu treba dakle čitati, i treba je čitati više puta, jer kako kaže Lotman - "Umjetnička struktura, gradi se kao rasprostrta u prostoru - ona zahtijeva stalno vraćanje na tekst koji je, reklo bi se, već ispunio svoju informacijsku ulogu, njegovo supostavljanje s daljim tekstom. Pritom se u procesu takva supostavljanja i stari tekst pokazuje na nov način, otkrivajući ranije skriven semantički sadržaj. Univerzalno strukturno načelo pjesničkoga djela jest načelo vraćanja. Ono jeziku, organiziranom kao umjetnički tekst, daje protegnutost koja mu obično nije svojstvena i čini osnovu upravo umjetničke strukture" (Vuletić, 1999: 281, 282). Slično objašnjava i Novotni: "Ako u bilo kojem pogledu ne postoji prepoznatljivo viši stupanj organizacije nego što ga obični jezik dostiže, onda neće prepoznatljivo biti ni pjesme" (V. Novotni, prema Lešić 1987: 322). I sam A. B. Šimić u svome tekstu *Filozofija o riječi* razlikuje: "jezik kao sredstvo za sporazumijevanje i jezik kao sredstvo za pjesništvo, za umjetnost" (prema Pranjković, 2003: 38).

**IV.**

**ANALIZA, SINTEZA**

**I USPOREDBA ČETIRIJU PJESAMA**

## 4.1.

## Mjesečar

### MJESEČAR

Bog noći  
mjesec  
sađe s neba  
i dokoraca lagano do moje kuće

Polako on se uspne na moj prozor  
i spusti pogled na me

On mami mene u noć

Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi se

Koracam sanen rubovima krova  
i šetam kroz noć u visini  
- Mene drže meke ruke mjeseca -

O tako lak sam... nezemaljski... lebdim  
i mogu stati na list stabla

Ne zovite me: glas sa zemlje  
smrt je moga nebeskoga bića

Visoko iznad zemlje lebdim lagan kroza sfere<sup>1</sup>

#### 4.1.1.

#### Transkripcija

Tek kada je izgovorena, pjesma dobiva svoje puno značenje, njezino se značenje ostvaruje u vrednotama govornoga jezika. Stoga, prije bilo kakve daljnje analize, donosimo pjesmu zapisanu širokom prozodijskom transkripcijom, odnosno prikaz govorne izvedbe pjesme. Osim izgovora glasnika, posebno su zabilježene stanke u izgovoru i rečenični naglasci te rečenična intonacija.

Tumač znakova:

I – kraća stanka

↓ - silazna intonacija

II – duža stanka

↑ - uzlazna intonacija

\_\_\_ - reč. naglasak

□ - ravna intonacija

---

<sup>1</sup> Ova i preostale tri pjesme preuzete su iz zbirke A. B. Šimića: *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Profil International, Zagreb, 2005.

mjesetfar11

bog not*ɕ*i1

mjesets1

sac*ɕ*e sneba1

ʔidokoratsa lagano domo*ɟ*e kut*ɕ*e11

polakoʔonse uspne namo*ɟ*1 prozor1

ʔispusti pogled name11

ʔon mami mene ʔunot*ɕ*e11

ja ustajem1ʔimo*ɟ*e litse bi□elo□ lsmi□efise11



koratsam sanen rubovima krovaļ

ʔifetam krozn~~ot~~ʔuvisiniļ

mene dərʒe1 meke ruke mjesetsaļ

ʔo takolaksamļnezemaʅ skiļlebdimļ

ʔimogu stati naliʔstablaļ

nezovitemeļglaʔsazemʅe1

smərtje moga nebeskoga bitʔaļ

visoko iznadzemʅe1lebdim lagan krozasfereļ

#### 4.1.2. Analiza

Pjesma ima vrlo malo interpunkcijskih znakova. Četiri trotočja i nemaju klasičnu službu interpunkcijskoga znaka, odnosno njihova je služba proširena. Označavaju dužu pauzu, ali ne onu koja se javlja tek zbog prekinute rečenice, odnosno nedovršenog iskaza (iskaz je tek privremeno prekinut, nakon čega se ipak nastavlja), već onu koja se javlja kao izraz emocije, koja prati afektivno stanje lirskoga subjekta. Crtica pak, koja se upotrebljava za označavanje uglavnom jače stanke (Babić i dr., 1996), ovdje je upotrijebljena na početku i na kraju stihapa, osim konvencionalne uloge stanke, služi kao grafički znak, potvrda za leksički sadržaj. Ruke izrijekom spomenute u stihu, crticama su i grafički dočarane. U govornom ostvarenju, stih uokviren crticama zahtijevao bi sporiji tempo i manji intenzitet. Dvotočje koje se javlja na kraju pjesme znak je emotivno bogatoga izraza. Ono stoji na mjestu ostvarenja emotivne stanke. Pauzom se na tom mjestu ističe iskaz koji slijedi.

Pjesma se sastoji od pet strofa te tri izdvojena stiha, a cjelokupnim rasporedom stihova organiziranih oko njezinesredišnje vertikale stvoren je grafički oblik elipse. Stih je slobodan, što znači da se u njemu ne javlja obvezatna rima, a broj slogova u stihu je, kao i broj stihova u strofi, u potpunosti neodređen, odnosno nepravilan. Štoviše, stihovi se ponekad izdvajaju izvan strofa. Izdvojeni stihovi, kao uostalom i grafički oblik strofa, u službi su isticanja sadržajne razine pjesme, ali i ikoničkog dočaravanja kretanja (vertikalnog i horizontalnog) te stanja ravnoteže. Izdvajanje stiha *Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi* seu pjesmi označava preokret, lirski subjekt nakon pasivnog promatranja napokon djeluje, a osim toga, nakon ovoga se stiha očituje ambivalentnost nezemaljskog aktera, koji je s izdvojenim stihom prešao iz svoje tamne na svijetlu stranu. Drugi izdvojeni stih, ujedno i posljednji stih pjesme, rezimira prethodno izrečen sadržaj, a ponavlja i sam naslov pjesme, tvoreći tako zatvorenu strukturu, uokvirujući čitavu pjesmu.

Naslov najavljuje okvirnu temu i ugođaj pjesme. Riječ *mjesečar* označava ili osobu koja hoda u snu ili, u prenesenom značenju, osobu čije su ideje izvan realnosti, koja se zanosi velikim nemogućim vizijama (Anić, 2006). U Šimićevoj su pjesmi na neki način zastupljena oba značenja, iako zapravo i prvo značenje (osobe koja mjesečari) u pjesmi treba shvatiti kao preneseno značenje osobe koja teži nezemaljskome, uzvišenome, nedostižnome.

Prvu strofu čini niz versifikacijski distordiranih elemenata koji tvore jednu rečenicu, ukazujući odmah na prostornu strukturu pjesme, na njezinu cjelovitost, globalnost. Samim je naslovom *Mjesečar*<sup>2</sup> najavljen glavni postupak oblikovanja prostora u pjesmi – ponavljanje. Ponavljanje svijetlog i visokog vokala *e* najavljuje asonance koje slijede. Kontrast

---

<sup>2</sup> Ovdje i nadalje sva su isticanja u pjesmama moja, A.M.

ponavljanju svijetlog i visokog *edolazi* već u prvom stihu u kojem je očita asonanca niskog i tamnog glasa *o*.

### **Bog noći**

Asonanca glasa *o* motivirano povezuje *boga* i *noć*, tj. potvrđuje istinitost iskaza da je *on* (mjesec) *bog noći*. *Noć* je sadržana u *bog* i prije nego što je izrečena. Ponavljanje vokala *o* je i statistički potvrđeno s učestalošću od 28,6%<sup>3</sup> što je s obzirom na učestalost pojavljivanja u glasovno neutralnom kontekstu (9,59% do 9,60%) čak tri puta više. Asonanca kao znak motiviranog povezivanja riječi javlja se i u trećem stihu:

### **sade s neba**

potvrđujući da je on sišao baš s neba.

Suprotstavljanje *o* i *e* iz prvog i trećeg stiha prirodno se povezuju *bog noći* i silazak s neba, potvrđujući da baš on silazi, a onda i koraca lagano do kuće. Naslovno ponavljanje vokala *e*, koje se javlja i u drugom stihu *mjesec*, upotpunjuje niz asonanci iz prve strofe, iako je o asonanci unutar jedne riječi teško govoriti. U naslovu i u drugom stihu govorimo samo o ponavljanju vokala *e*. Toponavljanje visokog i svijetlog *e* okružuje prvi stih u kojem je prisutna asonanca niskog i tamnog glasa *o*. Ova su tri izraza tako višestruko povezana – izdvojenošću u zasebne redove, čime se naglašava njihova važnost, ali ih se i međusobno izjednačava; neposrednom blizinom te asonancom. Vokali se suprotstavljaju, suprotstavljajući time i osnovne karakteristike mjeseca, ističući njegovu ambivalentnost – tamnu stranu koju posjeduje kao *bog noći* te svijetlu stranu koja proizlazi iz njegovih fizičkih, vizualnih karakteristika. *Mjesečar* i *mjesec* svojom svjetlošću, što stvarnom, onom koju u realnom svijetu vezujemo uz mjesec, što glasovnom, ponavljanjem svijetlog vokala *e*, obgrljuju semantički i glasovno tamnog *boga noći*. Ambivalentnu narav mjeseca potvrđuje značenje nebeskih tijela u čitavom Šimićevom opusu. Za njega zvijezde simboliziraju i život i smrt, nešto beskonačno i nedodirljivo, ideal uzvišenosti kojemu se teži (Pavlovski, 2008: 171-184).

U prvoj strofi još se jednom, nakon naslova, najavljuje mjesečarenje, stvarno ili metaforičko, tek će se pokazati. Ne samo što potvrđuje najavljenу temu, nego i višestruko

---

<sup>3</sup> Glasovi se broje s obzirom na govorno ostvarenje, uvažavajući glasovne promjene.

opetuje temeljnu supstancu, najavljenog aktera pjesme, mjesečara, odnosno mjesec. U prvom se tako stihu već javlja *mjesec*, odnosno njegova perifraza – *bog noći*, da bi se već u drugom stihu ponovio u svom osnovnom obliku pomoću distorzije iskazane isključivo versifikacijskim postupkom:

mjesec

Versifikacijsko ustrojstvo bitno određuje jedinice misli: niz imenica: *mjesečar*, *bog noći*, *mjesec*, koje su izdvojene u zaseban redak, ponavljaju u sebi *mjesec*, što leksički, što semantički. Distordirani element ima vrijednost rečenice, a izdvojenosti u kratki stih u oblikovanje sadržaja ulazi i bjelina stranice, koja produžava trajanje stiha preko njegova jezičnog materijala. I kada riječ više ne traje, govorno se ostvarenje nastavlja, ono zvuči u našem uhu (Vuletić, 1999) pa se, osim leksički i semantički, mjesec ponavlja i mentalno. Isljedeći stih nastavlja ponavljanje glasa *e* potvrđujući tako i materijalno mjesečev silazak s neba:

sađe s neba

Glas *e* ovdje se javlja s učestalošću od 22,2%, što je dvostruko više nego u glasovno neutralnom kontekstu. No, pridodamo li ovome stihu i *mjeseciz* pethodnoga, dobivamo izraz: *mjesec sađe s neba*. Ponavljanje vokala *e* iz *mjeseca* pridružuje se asonanci trećeg stiha motivirano potvrđujući činjenicu da mjesec sađe s neba. Silazak je i višestruko potvrđen jer se osim asonance glasa *e* javlja i asonanca glasa *a*, koji je u akustičkom smislu niže frekvencije u odnosu naglase. Frekvencijske karakteristike glasa *e* kreću se od 1600 do 3200 Hz, a glasa *a* od 800 do 1600 Hz (Vuletić, 1980). Na taj je način silazak mjeseca i akustički potvrđen, a potvrđen je i vizualno. Naime, prva tri stiha svojom kratkoćom ikonički dočaravaju silazak mjesečeve svjetlosti:

Bog noći

mjesec

sađe s neba

Primjećujemo i da se na razini cijele prve strofe, počevši naslovom, izmjenjuju izrazito tamni te izrazito svijetli glasovi *s im*. Glas *s* je najviši glas, frekvencijske mu se karakteristike kreću

od 6400 do 12000 Hz (Vuletić, 1980). Tek nešto više frekvencijsko područje čovjek i ne percipira pa je to na granici zvuka i tišine, baš kao što *jem*, auditivno najniži glas, frekvencijskoga područja od 150 do 300 Hz (ibid.). Metaforički su na granici svjetla i tame, na granici oprečnih karakteristika ambivalentnoga mjeseca, odnosno onoga što on u pjesmi predstavlja. Sljedeći stih ističe se svojom duljinom:

i dokoraca lagano do moje kuće

S obzirom na prosjek od 7,5 glasova koliko ih imaju prethodni stihovi s naslovom, dužina ovoga stiha i statistički je značajna – sa svoja 24 glasa i više je nego trostruko duži. Dužina ovoga stiha ikonički je znak koji svojom duljinom, osim što doprinosi isticanju silaska mjeseca s neba, suprotstavljajući se prethodnim kratkim stihovima, naglašava i polagano koracanje mjeseca do kuće. Sadržaj je dvostruko izrečen – doslovno, pridjevom *polagano* te njegovom semantičkom glagolskom inačicom *koracati*<sup>4</sup>, a vizualno se potvrđuje duljinom stiha koja oslikava vremensku dimenziju, trajanje koracanja. U ovome je stihu uočljiva asonanca glasa *o* koja motivirano povezuje *lagano koracanje s bogom noći*, glasovno potvrđuje da je baš on, mjesec, njegova tamna strana, sišao s neba i koraca do kuće:

i dokoraca lagano do moje kuće

Lagano koracanje je i dodatno istaknuto inverzijom priloga i glagola, kao i metaforom nastavljenom iz prethodnoga stiha.

Sljedeća strofa, nakon spuštanja iz prethodne, počinje uspinjanjem glavnog aktera. Kao i koracanje nakon silaska s neba, i uspinjanje se odvija polako, a njegova je polaganost istaknuta, kao i u prethodnoj strofi, inverzijom:

Polakoon se uspne na moj prozor

Uobičajen, neutralan red riječi bio bi: *On se polako uspne na moj prozor*. U pjesničkome govoru pak red riječi služi isticanju, stilskom i obavijesnom. Prilog *polako* inverzijom je

---

<sup>4</sup>*Koracati* – lagano i tiho koračati (Anić, 2006)

došao na početak stiha, na jako, istaknuto mjesto. Pod rečeničnim je naglaskom, prethodi mu stanka i u izgovoru se ističe jačim intezitetom. Polaganost je preko asonance glasa *o* proširena na cijeli stih. *Ose* ovdje javlja učestalošću od 23% što je gotovo dva i pol puta više od uobičajenog, a motivirano povezuje riječi u kojima se pojavljuje, naglašavajući polagano uspinjanje mjeseca na prozor, ali i povezujući dva glavna aktera pjesme – boga noći, mjesec i lirskog subjekta (on – moj). Polaganost kretanja i ovdje je potvrđena dužinom stiha, koji je u odnosu na preostale stihove strofe, osim vizualno, i statistički dulji oko 1 i pol puta - s 26 glasova, u odnosu na prosječnih 15,5 glasova preostalih dvaju stihova. Silazno-uzlazna putanja mjeseca nastavlja se i sljedećim stihom, i to izrijeком:

i spusti pogled na me

ali dijelom i vizualno (ne jednako naglašeno kao u prvoj strofi) dvama kratkim stihovima nakon dvaju dužih:

←i dokoraca lagano do moje kuće→

←Polako on se uspne na moj prozor→

↓ i spusti pogled na me↓

↓ On mami mene u noć↓

Veza između stihova prve strofe te stihova prve i druge strofe potvrđuje vertikalnu strukturu pjesme. Zrcalna struktura potvrđuje semantičku. *Lagano* se odražava u *polako*, naglašavajući polaganost kretanja. *Dokoraca* se odražava u *uspne* prikazujući slijed događanja (nakon što je dokoracao, uspeo se). Time je istaknut i kontrast, izmjena silaženja i uzlaženja, vertikalnog kretanja koje se proteže kroz cijelu pjesmu. Nakon što **sađe** i dokoraca, on se **uspne** pa **spusti** pogled. Nadalje, lirsko ja **ustaje** te ponovno koraca. Prvi se put koracanje javlja nakon silaženja, a drugi put nakon ustajanja. Potvrđuje to i činjenicu da je visina kojom lirski subjekt nakon ustajanja koraca i šeta zaista nebo. S neba je sašao i dokoracao, a zatim ustaje i koraca u visini.

Mjesec, koji prožima prvi dio pjesme, nastavlja i dalje svoju prisutnost, i to neupitno, ponavljanjem zamjenice *on* koja višestruko naglašava njegovu prisutnost – asonancom glasa *o* koji motivirano povezuje boga noći s ostalim riječima u kojim se javlja,

ponavljajući tako neprestano njegovu prisutnost i tamo gdje nije leksički izrečena. Ikonički svojim grafičkim oblikom, ali i artikulacijskom karakteristikom – vizualno i artikulacijski zaokruženi *o* ikonički je znak za okruglost mjeseca, a prisutnost mjeseca naglašena je i izraženom opozicijom dvaju glavnih aktera – njega koji je djelatatan, sveprožimajući (*on*) te lirskog subjekta koji tek pasivno promatra (*me, mene*). Imamo tako u prethodna dva stiha opreku *on – me* koja se u posljednjem stihu strofe pojačava oprekom *on – mene*:

**On** mami **mene** u noć

Opreka je ovdje naglašena što blizinom ovih dviju zamjenica, što doslovnim naglašavanjem, upotrebom naglašenog oblika zamjenice *ja* u akuzativu – *mene*. Osim toga, zamjećujemo u ovome stihu glasovnu zrcalnu strukturu:

**On** mami mene u **noć**

Pjesničkim se anagramom (*on* se u potpunosti zrcalno ponavlja u *noć*) motivirano povezuju *on* i *noć*, *on* se ponavlja u *noći* kojom vlada, koja je prožeta njime. Materijalno je time potvrđena istinitost iskaza da je baš *on- bog noći*. Preko aliteracije glasa *n* njegova prisutnost (*on*) u *noći* prenosi se i na lirski subjekt –*mene*, *on* ga doista i materijalno *mami*, nemoguće je izmaći mu. Da *on* mami baš *mene*, naglašeno je još jednim parom pjesničkih homofona – *mami/mene*. Iako je glasovni sastav tek djelomično preslikan, veza je očita: *mm/mn* - nazalni se sonanti ponavljaju na istom mjestu u riječima, objema dvosložnim, sastavljenim od po četiri glasa, dva vokala i dva nazalna sonanta. Mamljenje je posve obuzelo *mene*, ali se i lirsko *ja (mene)* udvostručuje u mamljenju, kao da naglašava *mene, mene*. Time kao da smo dobili pravu zrcalnu strukturu koja pokazuje bezizlaznu situaciju lirskoga subjekta, njegovu zarobljenost, okruženost *njime*: *on/mene – mene/on*. Aliteracija nazalnih glasova u ovome je stihu i statistički potvrđena – *m* se javlja učestalošću od 21,43%, što je šest i pol puta više nego uobičajeno, dok se *n* javlja četiri puta više nego što je uobičajeno, također s učestalošću od 21,43%, odnosno tri puta među četrnaest glasova. Nakon sveopće pasivnosti lirskoga subjekta, njegove okruženosti i ugroženosti personificiranim mjesecom, nakon isključivo statične promatračke uloge, u sljedećem stihu lirski subjekt napokon postaje aktivan, *on* reagira, *on* ustaje i smiješi se:

Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi se

Lirski je subjekt napokon istupio, pokrenuo se, istaknuo se, a njegovo je isticanje i materijalno, grafički popraćeno. Stih u kojem napokon preuzima aktivnu ulogu izdvojen je u poseban redak, čime je naglašena njegova važnost, ali i samostalnost, aktivnost. Prestanak pasivnosti gramatički je potvrđen – zamjenom pasivnih, akuzativnih *me* i *mene* s aktivnim, nominativnim *ja*. Dok je akuzativ padež koji ovisi o glagolu, pridjevu ili prijedlogu uz koji stoji te označuje da glagolska radnja potpuno obuhvaća predmet (u našem slučaju lirskog subjekta), nominativ je nezavisan padež koji imenuje nositelja zbivanja ili osobine, vršitelja radnje (Babić i Težak, 1996). Kontrolu koju preuzima lirski subjekt potvrđuje i posvojom zamjenicom *moje*, čime još jednom naglašava sebe, ističe da je lice njegovo, a da je lice bijelo istaknuto je inverzijom imenice i pridjeva. Lice je prirodno povezano sa svojim atributom, ono se u njemu još jednom ponavlja. Lice je bijelo jer je obasjano mjesečevom svjetlošću; lirski subjekt ističe svoju povezanost s mjesecom, a potvrđuje to i ponavljanje glasovnog sastava mjeseca u navedenom izdvojenom stihu.

Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi se

Gotovo se čitav glasovni sastav mjeseca ponavlja u ovome stihu čak nekoliko puta. Osim toga, mjesec iz kratkoga stiha prve strofe odražava se u ovome izdvojenom, grafički izduženom stihu, s time da se u njegovom središtu gotovo u cijelosti ponavlja. Iako je lirski subjekt ovdje napokon istupio iz svoje pasivnosti, istaknuo se, ipak nije posve preuzeo mjesečevu prevlast koja je i dalje prisutna na glasovnoj razini. Iako još uvijek pod utjecajem mjeseca, lirski subjekt ustaje, a njegovo je ustajanje opisano potpunim anagramskim ponavljanjem *ja* u *ustajem*. Kako je prethodni dio pjesme prožimao *on*, tako se ovdje dvaput ponovljeno *ja* preko aliteracije glasa *j* prenosi na ostatak stiha te sada uz glasovno prisutni mjesec, egzistira i lirski subjekt:

Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi se

U *ja*, *ustajem* i *bijelo* ponavlja se *j*, a *lice bijelo*... *smiješi se* nadopunjava pridjev *moje*, produžujući trajanje lirskog *ja*. Aliteracija prijelaznog glasa *j* ostvarena je na sadržajno i vizualno prijelaznome dijelu pjesme, a potvrđena je statističkom pojavnošću od 9.3%. U neutralnom je kontekstu njegova učestalost između 4,26 i 5.03%, što znači da se ovdje javlja



čak dva puta više. Navedenim postupcima najavljen je i pravi preokret u pjesmi koji će uslijediti.

Lirski subjekt, dakle, zasigurno nije više tek instrument, on je postao akter. Da je došlo do promjene potvrđeno je još jednim kontrastom u odnosu na prethodne stihove, naime, nakon prožetosti noću, tamom, javlja se napokon svjetlo, metaforički, semantički i materijalno. Bijelo je licekontrast tamnoj noći, a osmijeh tmurnoj atmosferi. Pozitivnu promjenu izrazio je pjesnik i na glasovnoj razini, zamjenom asonance dosad neupitno prevladavajućeg tamnog glasa *o* asonancom svijetlih glasova *i* i *e*. *I* se javlja pet puta među 33 glasa (15%), dakle jedan i pol puta više nego u neutralnom glasovnom okruženju, a *e* šest puta među 33 glasa (18%), odnosno malo prekojedan i pol puta više nego u neutralnom okruženju. Promijenjen glasovni sastav koji suprotstavlja svjetlost noći te djelovanje dvojice glavnih aktera pjesme potkrijepljen je i aliteracijom glasova *s* i *m*. *S* kao najsvjetliji i *m* kao najtamniji glas, oba na granici svjetlosti i tame, zvuka i tišine, metaforički ovdje i pasivnosti i aktivnosti, lirskog subjekta i mjeseca. Njihova je zastupljenost u ovome stihu i statistički potvrđena; *s* se javlja učestalošću od 9% što je dvostruko više nego što je uobičajeno, dok se *m*, učestalošću od također 9% javlja gotovo dva i pol puta više nego što je uobičajeno.

**Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi se**

Ovo je i prvi stih u pjesmi u kojem se javlja neki interpunkcijski znak: trotočje, i to čak tri puta. Trotočje je znak koji se stavlja na mjesto izostavljenog ili nenavedenog teksta, kada se želi označiti isprekidan govor, duže stanke, kada se ne želi naglo početi ili završiti misao, a osobito kada se želi da se čitatelj na kraju zamisli. (Babić i dr., 1996) Trotočje, dakle, u tekst aktivno uključuje i čitatelja, uvlači ga u psihičko stanje lirskog subjekta, izazivajući u njemu znatiželju o daljnjem razvoju radnje. Duže stanke odražavaju ovdje visok stupanj afektivnosti koja je i leksički popraćena – glagolom *smiješi se*. Iako je sada lirski subjekt aktivan, njegova je prožetost mjesecom i dalje prisutna. **M**jeseć koji ga **mami** prisutan je u aliteraciji glasa *m*. Njegova je prisutnost potvrđena i pridjevom *bijelo* koji odražava boju mjeseca.

**Ja ustajem i moje lice bijelo smiješi se.**

Sljedeća strofa kao da daje odgovor na pitanje zašto se lirski subjekt smiješi:

Koracam sanen rubovima krova  
i šetam kroz noć u visini  
– Mene drže meke ruke mjeseca –

Nakon što je u prvoj strofi mjesec sišao s neba, potom se u drugoj strofi uspeo na prozor, a potom i spustio pogled, lirski je subjekt ustao i koraca rubovima krova, ponavljajući tako mjesečevo koracanje do kuće. Leksičkim se odražavanjem zrcale jedan u drugome mjesec i lirski subjekt. Nailazimo ovdje na višestruka odražavanja. *Dokoraca* iz prve strofe odražava se u *koracam* u trećoj, *lagano* iz prve strofe u *polako* u drugoj. *Sade* u *uspne*, *uspne* u *spusti*, *spusti* u *ustajem*. Suprotstavljajući se semantički, čvrsto se povezuju, a povezivanje je dodatno potkrijepljeno aliteracijom glasa *s* koja motivirano povezuje sve ove riječi, ali i naglašava njihov semantički "graničan" karakter, prijelaz između gore i dolje.

Bog noći  
mjesec

**sade** s neba

i **dokoraca** lagano do moje kuće

Polako on se **uspne** na moj prozor

i **spusti** pogled na me

On mami mene u noć

Ja **ustajem**... i moje lice bijelo... smiješi se

**Koracam** sanen rubovima krova

Konstruiranje vertikalne osi pjesme, ne svodi se, dakle, samo na grafički izgled, sutvore ju i leksički elementi. Distorzijom iz prvog stiha treće strofe formalno je odvojen pridjev od glagola, ali zapravo je time, ističući se, još više povezan s njime. Sanjivost koracanja ponavljala lagano koracanje mjeseca u prvoj strofi, a završava na krovu, u šetnji kroz visinu. Osnovna je funkcija distorzije stvaranje mjesta jake napetosti, velike informativnosti, a istodobno i povezivanje elemenata u čvrstu zatvorenu cjelinu (Vuletić, 1999). Distorzija je najavila napetost koja se očituje u činjenici hodanja po rubovima krova, a dodatno je

naglašena suprotstavljanjem toga iskaza prethodnome, opuštenome *sanjivu koracanju*. Njihova veza ostvarena je i pjesničkom homofonijom, a nastavlja se i u sljedećem stihu, homofonski povezujući riječi: koracam/krova/kroz. Aliteracijom bezvučnog napetog okluziva *k* te vibranta *m* navedene riječi zvukovno oponašaju zvuk koraka:

**Koracam sanen rubovima krova**

i šetam **k**roz noć u visini

Hod po rubu, u visini, istaknut je aliteracijom glasa *v* čime su riječi u kojima se javlja prirodno povezane. *V* iz *visine* javlja se u *rubovima krova* čime naglašava visinu. Sužavanje prolaza zračne struje uslijed približavanja govornih organa pri izgovoru aproksimanta *v* odgovara uskom putu koracanja – rubu krova. Lirski subjekt *koraca* baš *rubovima krova*, i semantički još jednom ponovljeno – on *šeta u visini*. Naizgled opasna radnja šetnje rubovima krova u sljedećem se stihu opravdava grafički, glasovno i semantički. *Meke rukemotivirano* povezuje aliteracija glasa *k* koja protežući se kroz čitavu strofu prirodno povezuje sve riječi u kojima se javlja te na taj način najavljuje *meke ruke* i prije nego što se one leksički ostvare. Osim toga, atribut *meke* sadrži, izriče svoju imenicu, i prije nego što je ona ostvarena u linearnom slijedu teksta. Imenica glasovnim sastavom opetuje svoj atribut, *ruke* uviru u glasovni sastav svog epiteta - riječ je o kompleksnom dvočlanom ponavljanju (Vuletić, 2006). Veza između atributa i imenice se nameće kao nužna; atribut se materijalnošću svoga označitelja pokazuje kao prirodan i precizan odraz imenice (Vuletić, 1988). Posljednji slog ovih dviju riječi u cijelosti je preslikan, objema riječima prethodi po još jedan slog sa slijedom konsonanta i vokala, a veza je pojačana i nepravom rimom koja vezuje ove dvije riječi. Mjesec je ovdje, osim izrijekom, prisutan i glasovnim sastavom, jer je asonanca glasa *e* prisutna u ovome stihu učestalošću od 34,8%, odnosno javlja se tri puta više nego u glasovno neutralnome kontekstu. Mjesečeva se prisutnost proteže izvan granica stiha preko njegovih ruku, ikonički označenih crtica koje vizualiziraju pridržavanje lirskog subjekta. Osim toga, njima je označena stanka, iskaz je usporen (govorno će se ostvariti uz stanku prije i nakon stiha) pokazujući na taj način sigurnost koju ruke pružaju, spremnost da se u tom položaju ostane još dugo. Međutim, nisu to ruke koje obgrljuju, ruke koje čvrste drže, to su ruke koje sa strane tek podupiru, a u prostoru između njih lirski je subjekt posve slobodan, on se tek pridržava na njihovim nitima, kao na rubovima konopca, jer on zapravo lebdi. Grafički prikaz lebdenja leksički je, ali i još jednom grafički, izrečen već u sljedećoj strofi:

O tako lak sam... nezemaljski... lebdim

Trotočje i ovdje predstavlja nedovršenost, riječi kao da lebde u zraku, vizualno podsjeća na lebdenje koje se i izrijekom spominje, ono je vizualni znak imenovan odgovarajućim jezičnim znakom. Trotočje atmosferu lebdenja prenosi i na izdvojeni stih nakon druge strofe, a dodatno su ta dva mjesta povezana aliteracijom glasova *l/lj*: *lice, bijelo, lak, nezemaljski, lebdim, list*.

Ja ustajem... i moje lice bijelo... smiješi se

O tako lak sam... nezemaljski... lebdim

*L* je likvid, opušteni glas koji svojim karakteristikama pojačava opuštenu atmosferu lebdenja. Aliteracija likvida prenosi lakoću i na sljedeći stih, a ona je i semantički iskazana; lirski je subjekt toliko lagan da može stati na list stabla:

i mogu stati na list stabla

Asonanca glasa *a* samo pojačava opuštenost i lakoću, a ona je još u prethodnome stihu, osim aliteracijom i vizualnim znakovima, izrečena i uzvikom – *O tako lak sam...* uzvik rezimira prethodno izrečen sadržaj, potvrđuje lakoću lirskoga subjekta, afektivan je znak u kojem se oslikava emocionalno stanje lirskoga subjekta. Uzvici su riječi kojima se izražava neki osjećaj, raspoloženje, njima se doziva. Kao riječi, uzvici nemaju određeno značenje, već služe kao svojevrsni signali govornikova raspoloženja ili odnosa prema sadržaju iskaza, uglavnom odnosa emocionalne naravi (Silić i Pranjković, 2005). U ovome primjeru uzvikom lirski subjekt izražava svoje trenutno raspoloženje, svoje emocije, uvlači čitatelja u vlastitu perspektivu, iskazuje stanje svoje svijesti. Uzvik nije dio rečenice, već najčešće zamjena za uskličnu rečenicu (Silić i Pranjković, 2005); uvijek označava veliku koncentraciju govorne energije, bogatstvo govornog sadržaja, ekvivalent je rečenice. Prema tome, ovaj se stih sastoji od četiri rečenice. U stanju afekta lirski subjekt kao da više ne uspijeva kontrolirati vlastiti iskaz. U izražavanju stanja neopisive ugođe, nesvakidašnjih, nezemaljskih osjećaja, govorom usporena tempa, rascjepkana čak, njegove se rečenice oslikavaju jedna u drugoj, iako leksičkim sastavom različite, iskazuju isto.

Nije teško uočiti da se navedeni stih sastoji od višestrukih ponavljanja, što na sadržajnoj, što na materijalnoj razini. Lakoća lirskog subjekta iskazana je prvo uzvikom, a potom ga iskaz *lak samizrijekom* ponavlja, definira njegovo značenje, pojašnjava na što se usklik odnosi. Iskaz *laksam*, a s njime i usklik, ponavlja se u iskazu *nezemaljski* koji označava suprotnost zemaljskom, odnosi se na nebo, na ono što ne pripada zemlji. Još jednom je sve troje ponovljeno iskazom *lebdim* koji označava potpunu odvojenost od zemljina tla, a pretpostavlja bestežinsko stanje, stanje lakoće tijela. Sve je to još jednom ponovljeno sljedećim stihom, semantičkim ekvivalentom prethodnoga, tvoreći tako višestruko redundantni niz:

**O tako lak sam... nezemaljski... lebdim  
i mogu stati na list stabla**

Ponavljjanja imaju vrijednost govorne gradacije – riječi koje se ponavljaju svaki su put jačeg intenziteta, svakim iskazom povećava se stupanj emotivnog naboja. Drugi stih ove strofe može se protumačiti kao čuđenje lirskog subjekta stanjem u kojem se našao. Nakon ponavljanja, asindetskog nabiranja u obliku zasebnih rečenica, lirski subjekt kao da je odjednom shvatio da može stati čak i na list stabla. Ovo je iznenađenje iskazano povezivanjem s asindetskim nizom prethodnog stiha veznikomi, čime ovaj stih iskače iz niza i leksički, tj. gramatički, a ne samo formalno odvojenosti u novi redak. Formalno se ponavljanje očituje na glasovnoj razini, aliteracijom glasova *k* i *l/lj*. Ponavljanje *k* odražava ponavljanje iz prethodne strofe, motivirano povezujući sve riječi u kojima se javlja. *Koracanje rubovima krova, šetnja kroz noć u visini te pridržavanje mekim rukama mjeseca* nagovijestili su već u prethodnoj strofi stanje lakoće i lebdenja. Aliteracija glasa *l* načinom tvorbe preslikava lebdenje, likvid je to koji se tvori kliznim, sporim pokretom. Materijalni sastav ukazuje na lakoću lirskoga subjekta, potvrđuje leksički iskazan sadržaj. Uzvik je i poziv na uspostavu govornog čina, služi za uspostavljanje komunikacije, poziva sugovornika da sudjeluje u govornome činu, u ovom slučaju poziv čitatelju da se uživi u emocionalno stanje i svijest lirskog subjekta, da se poistovjeti s njim, uživi u njegovu ulogu i tako ostvari s njime najdublji oblik komunikacije. Da se ovim stihom uspostavlja izravna komunikacija s čitateljem, potvrđuje i sljedeća strofa koja se uporabom glagolskog načina – imperativa nadovezuje na prethodnu strofu. Nakon naznake da s čitateljem želi ostvariti komunikaciju, pozivajući ga da se uživi u njegovo stanje svijesti, lirski subjekt mu se izravno i obraća, i to

glagolskim načinom koji zahtijeva, podrazumijeva komunikaciju izdavanjem izravne zapovijedi. Potvrda velike afektivnosti, velike nabijenosti emocijama su i duge pauze ostvarene trotočjem. Lirski subjekt toliko je obuzet stanjem u kojem se nalazi da njegov izraz postaje isprekidan, leksički sadržaj ne može izraziti svo bogatstvo emocija kao što to može govorno ostvarenje, pauza, tišina. Asonanca glasa *o* ponovno vizualno podsjeća na mjesec, lirski subjekt, kao i on, lebdi, nezemaljski je, može stati na list stabla. Osim vizualno, mjesec je prisutan i glasovno u ponavljanju *s i e*.

O tako lak sam... nezemaljski... lebdim  
i mogu stati na list stabla

*T* te *l/lj* svojim oblikom tvore vizualni znak za visinu, kao što *s i* zbog svojih visokih frekvencija tvore akustički znak.

Da se na toj visini, u prisutnosti mjeseca, lirski subjekt osjeća sigurno i ugodno, potvrđuje se u sljedećoj strofi izriječom, ali i glasovno:

Ne zovite me: glassa zemlje  
smrt je moga nebeskoga bića

Figura sveobuhvatnosti – nebo/zemlja, glasovnim sastavom, isprepletanjem na razini strofe niskoga *g* i visokih *s i z*, ukazuje na jedinstvo suprotnosti. Tmurna atmosfera u kojoj se spominje mogućnost smrti izražena je aliteracijom tamnih *g i m* te svijetlog *s*. Glas *g*, osim što je nizak, pripada okluzivima, najnapetijim glasovima te sinestetski pridonosi osjećaju neugode koji se javlja na sam spomen smrti, u ovom slučaju nebeskog bića. Opasnost od smrti pojačana je opkoračenjem kojim se riječ *smrt* našla iza pauze i uzlazne intonacije, ali i na jakome mjestu, na početku stiha. Opkoračenje ističe smrt, ali i naglašava promjenu ritma do koje dolazi, upozorenjem na mogućnost prestanka blaženog stanja. *M i s*, metaforički najtamniji i najsvjetliji glas, suprotstavljajući se međusobno, naglašavaju i suprotnost neba i zemlje, svjetla i tame, života i smrti, ističući tako, još jednom, jedinstvo suprotnosti koje se preko glasovnog sastava proteže cijelom pjesmom, dajući time jasnu potvrdu prostornog ustrojstva pjesme, vertikalne povezanosti svih njezinih dijelova. Razrješenje, zaključak stiže u obliku izdvojenog stiha koji svojom izdvojenošću rezimira prethodni kontekst, tj. cijelu pjesmu.

Visoko iznad zemlje lebdim lagan kroza sfere

Čini to i drugim pjesničkim postupcima, najočitije možda semantičkom zrcalnom strukturom s prvim stihom četvrte strofe (*O tako lak sam... nezemaljski... lebdim*), čiji je uzvik sadržan, preko odražavanje, i u ovome stihu. *Lak sam* ponavlja se u *lagan*, *nezemaljski* u *iznad zemlje*, a *lebdim* se u potpunosti preslikava.

O tako lak sam... nezemaljski... lebdim

Visoko iznad zemlje lebdim lagan kroza sfere

Svojom duljinom te izdvojenošću i vizualno označava lebdenje, kao nešto polagano, nešto što traje, što nema oštih granica, dodatno je to potkrijepljeno aliteracijom glasa *l*, čiji je izgovorni pokret, kao što je spomenuto, polagan, klizni.

Visoko iznad zemlje lebdim lagan kroza sfere

Lakoća lebdenja, izraz već redundantan, osim glasovno, opisana je i distorzijom pridjeva čime je pridjev, osim spomenutom aliteracijom glasa *l*, još jednom dodatno vezan uz imenicu. I ovdje je prisutna asonanca glasa *o* koja je u cijeloj pjesmi vizualni znak imenovan odgovarajućim jezičnim znakom – mjesecom, potvrđujući tako neprestano njegovu prisutnost, prožetost svega njime. *Visoko* ponavlja u trećoj strofi spomenutu visinu (*i šetam kroz noć u visini*), ali još je važnije uočiti ponavljanje koje prožima cijelu pjesmu, a sakriveno je u glasovnome sastavu ove riječi.

**Visoko** – skriveno oko prisutno je kroz cijelu pjesmu, ono je iznad lirskoga subjekta, ono sve promatra, izrečeno je i leksički u spuštanju pogleda, to je oko koje mami, ono pazi i promatra odvajanje lirskoga subjekta od svega zemaljskog, a može to jer je i samo nezemaljsko. Oko je to boga noći, mjeseca, tog nadljudskog agensa, nezemaljskog bića kojemu i sam lirski subjekt teži. Skriveno je ono u svim dijelovima pjesme: **dokoraca**, **polako**, rubovima **krova**, **o tako**, **moga nebeskoga**, **visoko**. Prevlast nezemaljskog, svjetlosti, dao se naslutiti već u prvoj strofi, odnosno u naslovu, gdje je svjetlost "zarobila" tamu, tj. mjesecar i mjesec su obgrlili boga noći, drugu stranu ambivalentnog mjeseca. Asonantska i aliteracijska ponavljanja, kako to ovaj primjer oslikava, protegnuta su na cjelinu teksta, razotkrivajući tako prostor pjesme,

njenu plošnost, vertikalnu strukturu, međuovisnost njezinih dijelova, materijalnu motiviranost, sve ono što fonetika pjesme jest.

#### **4.1.3. Sinteza**



Prostorna organizacija i grafičko oblikovanje ima važnu ulogu u tvorbi značenja ove pjesme pa se grafički prikazan silazak mjeseca u prvoj strofi, istaknut asonancama, pretvara u uzlazak u drugoj, suprotstavljajući joj se leksički, semantički, a nastavljajući asonancu tvori s njom čvrstu cjelinu. Asonanca i aliteracija prožimaju čitavu pjesmu ukazujući stalno na prisutnost mjeseca te njegovo prožimanje s lirskim subjektom. Izdvojeni središnji stih pjesme donosi preokret u položaju lirskoga subjekta koji je praćen i promjenom glasovnog sastava. Aliteracija, ali i grafički znakovi u trećoj strofi opisuju snenu atmosferu lakoće i lebdenja koja se u četvrtoj strofi, uz ponavljanje grafičkih znakova (trotočja) izrijeком kazuje. Aliteracija i ovdje opisuje ugođaj, u skladu je s graničnim položajem lirskoga subjekta, položajem između neba i zemlje. Taj se kontrast doslovno iskazuje u petoj strofi figurom sveobuhvatnosti (nebo/zemlja) pojačanom aliteracijom kontrastnih glasova (*s*, *z*, *m*, *g*) koja uz asonancu (prvenstveno kontrastnih glasova *o* i *e*) prožima cijelu pjesmu, naglašavajući odnos između nebeskoga i zemaljskoga, lirskoga subjekta i mjeseca, ali i ističući ambivalentnu narav nadljudskog agensa. Posljednji je stih također izdvojen u zaseban redak donoseći nam odgovor na pitanje zašto se u prvom izdvojenom stihu lirski subjekt smiješio, a lakoća njegova lebdenja, osim izdvojenim stihom koji i sam lebdi izvan strofe, iskazana je ponavljanjem aliteracije glasa *l* iz četvrte strofe. Lakoća je dodatno naglašena distorzijom koja ponavlja onu iz treće strofe. Posljednji stih ujedno i rezimira prethodni kontekst, nakon što je to prije njega napravio uzvik u četvrtoj strofi (*o tako lak sam*). Kontrast potkrijepljen glasovnim sastavom otkriva se i na razini prvog dijela nasuprot drugome dijelu pjesme čije je središte u prvom izdvojenom stihu. Međuovisnost dijelova pjesme očita je tako na svim njezinim razinama, upućuje na njezin prostoran karakter, na važnost konteksta, i naravno – govornog ostvarenja.

## 4.2.

## Vampir

## VAMPIR

On vodi mene u noć  
Ruka mu je mala topla mekana  
On vodi mene u noć  
Oči mame prazne plave vodene  
On pruža meni iz noći  
otrov vina riječi posmijeha

Ja skrivam svoju dušu od njega

On grli moje tijelo  
i pije pije moje usne  
i pleše pada pijan moje krvi

I čeka čas  
da se moje tijelo mrtvo sruši ispruži  
i on da zgrabi moju bijelu dušu  
i s njome bljesne kroz noć u bezdanu tamu

vampir||

ʔon wodi meneʔunot<sub>ɛ</sub>||

rukamuje mala<sub>1</sub>topla<sub>1</sub>mekana<sub>1</sub>||

ʔon wodi meneunot<sub>ɛ</sub>||

ʔotʃi mame<sub>1</sub>prazne<sub>1</sub>plave<sub>1</sub>wodene<sub>1</sub>||

ʔon pruʒa meni iznot<sub>ɛ</sub><sub>1</sub>

ʔotroɸvina<sub>1</sub> ri □etʃi posmi<sub>1</sub> □exa||

ja skrivam swoju dufu odnegall

ʔongərli moje ti□elo□

ʔipije↓pije moje usne↓

ʔiplefe□ pada piian moje kərvi↓

ʔItʃeka tʃas↓

dase moje tielo mærtwo srufi↓ispruzi↓

ʔionda zgrabi moju bielu dufu□

#### 4.2.2. Analiza

Pjesma se sastoji od 3 strofe i jednog izdvojenog stiha. Struktura pjesme prati razvoj događaja – u prvoj strofi nazire se opasnost, izdvojenim se stihom ona iz perspektive lirskoga subjekta izriče, druga je strofa kulminacija, realizacija potencijalne opasnosti iz prve strofe te potvrda opravdanosti izrečena straha u izdvojenom stihu. Posljednja strofa donosi zaključak, baš onakav kakav se od početka dao naslutiti – tragičan. Potpuni izostanak interpunkcijskih znakova, a i rime, prevlast u formiranju jedinice misli daje versifikacijskom ustrojstvu. Osim u rasporedu stihova unutar strofa, odnosno izvan njih, očituje se to i u rasporedu riječi unutar stihova, ali i u samom izboru riječi. Iako nema rime, stih nije posve slobodan, uočava se djelomična silabička pravilnost koja je u skladu sa razvojem događaja u pjesmi. Tako prva strofa pokazuje potpunu silabičku ravnotežu koja se očituje u pravilnoj izmjeni sedmeraca i jedanaesteraca. Izdvojeni stih nakon prve strofe izražavanjem straha desetercem unosi nered u silabičku organizaciju, a kulminacija straha i napetosti u trećoj strofi neupitno razara postojeću strukturu, da bi se ona u posljednjoj strofi, usporedo s tijelom lirskoga subjekta, ali i svakom nadom u spas duše, do kraja raspala.

Već nam naslov nedvosmisleno nagovještava atmosferu pjesme eksplicitnim imenovanjem jednog od aktera pjesme – vampira. Naime, riječ *vampir* ima u hrvatskome jeziku izrazito negativno konotativno značenje, budući da se vampirom smatra nadljudsko biće za koje se općenito vjeruje da je oživjeli mrtvac koji noću siše krv usnulim ljudima (Anić, 2006). Naslovom naznačena napetost i atmosfera straha ne razvija se u potpunosti na početku pjesme, već postepeno kroz njezine dijelove. Iako je početak pjesme nešto

opuštenijeg ugođaja jer opasnost nije još posve konkretizirana, napetost i strah se ipak osjećaju. Prva strofa naglašava promatračku, pasivnu ulogu lirskoga subjekta. Osim što je iz samog sadržaja posve jasno da lirski subjekt ne djeluje, da je prepušten tuđem djelovanju, ovaj je odnos dodatno naglašen pjesničkim postupcima, prije svega ponavljanjem. Zamjenica *on* koja se nalazi na jakom položaju, na prvome mjestu u stihu, triput se ponavlja, a to se ponavljanje preko asonance glasa *o* prenosi i na ostatak strofe, motivirano povezujući riječi: *on, vodi, noć, topla, oči, vodene, otrov, posmijeh*. Cijela je strofa prožeta ponavljanjima. Prvi se stih, poput refrena, ponavlja u trećem, a djelomično izmijenjen, i u petom stihu. S obzirom na jednak položaj prvog, trećeg i petog stiha, na njihova međusobna odražavanja, možemo ove stihove shvatiti kao sinonime. Dodatno je ovo potkrijepljeno stihovima koji se nadovezuju na svaki od navedena tri stiha. Cijelu strofu zapravo možemo shvatiti kao gradaciju postignutu ponavljanjima pa vampir lirskog subjekta prvo vodi rukom toplom, mekanom, zatim očima praznim, plavim, vodenim, a kad ga je namamio, bliže mu je, pruža mu otrov vina, riječi posmijeha:

On vodi mene u noć  
Ruka mu je topla mala mekana  
On vodi mene u noć  
Oči mame prazne plave vodene  
On pruža meni iz noći  
Otrov vina riječi posmijeha

Počnimo od prvoga stiha:

**On** vodi **mene** u noć

Već je ovdje leksički, ali i pjesničkim postupkom isticanja, potvrđena atmosfera najavljena naslovom, ugođaj noći, napetosti, straha. Uobičajen redoslijed riječi, stilski neobilježen, izgledao bi ovako: *Vodi me u noć*. Isticanjem zamjenice *on*, i to na prvom, jakom mjestu u rečenici, naglašena je prisutnost vampira, njegova važnost, ali i opasnost. Osim toga, *on* se odražava u *noć*. Vampir je biće noći, noć je vrijeme kada on vlada, kada vreba svoju žrtvu. *On* je sadržan u *noći*, prožima je cijelu, a to se prožimanje pjesničkim kontrastiranjem proširuje i

na žrtvu, na lirskog subjekta. *On* okružuje, s obje strane obgrljuje *mene*. Lirski subjekt uhvaćen je u zamku, a raspored riječi u stihu potvrđuje njegovu uhvaćenost, koja je još jednom istaknuta upotrebom naglašenog oblika zamjenice *ja*, čime, iako je lirski subjekt ovdje pasivan i ne djeluje, kao da već čujemo njegov krik koji se proteže i na ostatak strofe: *mene, mene, meni...* Najavljeni ugođaj dočaran je i glasovnim sastavom:

On vodi mene unoć  
Ruka mu je topla mala mekana

Aliteracija tamnog i nazalnog *n* oslikava atmosferu tame i straha, a u sljedećem je stihu nastavljena aliteracijom također nazalno, a ujedno i najtamnijeg glasa *m*, koji kao izrazito taman glas, na granici svjetla i tame, metaforički označava granicu života i smrti. *N* se u prvom stihu javlja učestalošću od 21,43%, odnosno gotovo četiri puta više nego u glasovno neutralnome kontekstu, dok se *m* u drugome stihu javlja učestalošću od 13% što ju u odnosu na očekivanih od 3,67 do 3,81% gotovo tri i pol puta više. Asonancom glasa *o* koja se javlja nešto preko dva puta više nego što je očekivano, (21,43%) pjesnik je opisao vođenje lirskog subjekta u noć, tj. naglasio je kako ga baš *on vodi*, i to u *noć*. A kako, odnosno čime ga vodi, saznajemo u drugome stihu:

Rukamu je toplamalamekana

Promatran izdvojen, izvan konteksta pjesme, mogao bi čak biti shvaćen kao odraz pozitivnog i opuštenog ugođaja, međutim, ni stih, kao niti riječ, u pjesničkome smislu ne postoji izvan konteksta, dobiva svoje značenje tek unutar cjelovite pjesme, unutar njezina poetskoga prostora. Tako i ovaj stih tek prividno stvara opušten ugođaj, tek prividno razbija rastuću napetost koja je prisutna od samoga naslova. Upravo ističući se među nizom negativno konotiranih izraza, ovaj ih stih naglašava. Suprotstavljajući negativno i pozitivno, jasnije uočavamo ove dvije krajnosti, odnosno onu koja prožima čitavu pjesmu te se ovaj naoko pozitivan iskaz prepoznaje kao ironijski postupak konstruiranja i isticanja ambivalentnosti vampira koji istovremeno *mami* i *plaši*. Međutim, ni ta podvojenost nije prava, potpuna, jer i oči koje mame, u kontekstu pjesme, mogu biti shvaćene jedino negativno. Glagol *mamiti*, ovisno o kontekstu, može biti pozitivno ili negativno konotiran. Jasno je da se u ovom slučaju radi o negativnoj konotaciji. Asonanca glasa *a*, njegovom opuštenošću, odgovara sadržaju stiha koji opisuje nešto naizgled nježno, blago, opušteno, ali joj se suprotstavlja ponavljanje

tamnog nazala *m*, koji uz prisutnostu i *o*, daje naslutiti da se radi tek o prividu blagosti i opuštenosti. Sljedeći stih u potpunosti ponavlja prvi, a *mekanu ruku*, motivirano opisanu aliteracijom glasa *k*, napetog glasa koji razotkriva njezino pravo značenje, sada zamjenjuju *prazne oči*:

### Oči mame prazne plave vodene

Detaljan opis očiju koje mame pjesnik donosi koristeći postupke inverzije i distorzije. U neutralnom bi izricanju misli red riječi bio ovakav: *Prazne plave vodene oči mame*. U pjesničkom oblikovanju prostora pjesme red riječi služi isticanju, što stilskom što obavijesnom. Inverzija u ovome stihu ima višestruku ulogu. Inverzijom su *oči* došle na jako, istaknuto mjesto u stihu, a samim tim dovedene su i u odnos s *rukom* iz drugoga stiha te s *otrovom* iz petog, riječima također smještenim na početak stiha. Osim što su asonancom, odnosno potpunim odražavanjem, povezani vampir i noć u kojoj on vlada, ovim su postupkom povezani i njegovi dijelovi – oči i ruka. Uz to, inverzija je omogućila da na kraj stiha dođe pridjev *vodene* te na taj način s preostala dva parna stiha tvori paralelnu vezu, gramatički (pridjevi, odnosno imenice u službi pridjeva) te silabički (trosložne riječi u govornom ostvarenju - daktili). Distorzijom se pak ističu pridjevi koji se prividno odvajaju od svoje imenice, ali se realno dodatno za nju vezuju, u svakom se pridjevu *oči* još jednom ponavljaju: *oči, oči prazne, oči plave, oči vodene*. Da svi ovi atributi ponavljaju oči u sebi, odnosno da su svi oni odraz istoga, dokazuje i njihova glasovna povezanost. *Prazne* se djelomično ponavlja u *plave* (prazne/plave), čineći tako nepotpune pjesničke homofone, dok *vodene* semantički i glasovno ponavljaju *plave*. Plava je boja vode, mora, rijeka, itd., a u *vodene* se ponavljaju *v* i *e* pridjeva *plave*. Nakon potpuno jednakih iskaza u prvom i trećem stihu, u petom se stihu on nešto izmijenio:

### On pruža meni iz noći

Ipak, i dalje je prisutno odražavanje prve i posljednje riječi stiha (on/noć), koje svojim položajem okružuju lirski subjekt (*meni*). Nakon *vođenja* i *mamljenja*, gradacijom je došlo do konkretnijeg pružanja pa su tako *ruke* i *oči* konkretizirane u *otrov*. Konkretizacija opasnosti predstavljena je opkoračenjem kojim je otrov višestruko istaknut, osim jakim položajem, ističe se ostvarenjem nakon pauze i ravne intonacije, ali i ponavljanjem glasa *o* koji svojom



labijalnošću samo još jednom potvrđuje prisutnost neizrečenih usana, leksički neizrečenih, ali semantički, logički, grafički i simbolički prisutnih.

### Otrov vina riječi posmijeha

Pružanje, ali i slijevanje, kapanje otrova vizualno je opisano asonancom glasa *i*, vizualno tankog i izduženog. Preko alitearcije glasa *v* povezan je *otrovvina s playim vodenim očima*, očima *vampira* koji je *vodio* lirskog subjekta *u noć*. Uočljivi su dakle pjesnički postupci koji obuhvaćaju čitavu strofu. Pravilna struktura prve strofe uočljiva je na više razina, osim već spomenute silabičke, prisutna je i grafička koja proizlazi iz nje, ali i sadržajna koja prati grafičku, tj. silabičku. Izmjenjuju se tako parni i neparni stihovi, koji, osim broja slogova, zadržavaju i sadržajnu paralelu, odnosno leksičko-gramatičku. Prvi i treći, kao što je već spomenuto, potpuno se jednaki, dok peti, iako nešto izmijenjenog leksičkog sastava, predstavlja sinonimski par, svojim položajem u pravilnoj strukturi strofe, ali i ponavljanjem riječi i njihova rasporeda iz prvog i trećeg stiha. Time se u petom stihu, baš kao i u prvom i trećem, tvori zrcalna struktura prve i posljednje riječi, ali i grafičko okruživanje pasivnog lirskog subjekta aktivnim nadljudskim bićem – vampirom. (On – mene – noć/ On – meni – noć). Neparni stihovi na taj način tvore svojevrsni refren koji poistovjećuje *vođenje* i *pružanje*, odnosno govori nam da *ruka*, osim što *vodi*, također i *pruža*. Oba su značenja metaforička, jer kao što vampir nije doslovce primio svoju žrtvu za ruku i vodio je, tako nije doslovce pružio otrov, već je to ovdje metafora za ono čime vampir napada - usta. Da *ruka* zaista i *pruža* potvrđeno je i glasovno. Ove su dvije riječi djelomični pjesnički homofoni (ruka/pruža). Sve četiri riječi šestoga stiha upućuju na neizrečenu riječ *usne* koja čini logički slijed gradacije započete na početku pjesme. *O* je ovdje i ikonički znak koji osim što svojim oblikom savršenog kruga podsjeća na bezizlaznost situacije, na uhvaćenost u stanje iz kojeg nema izlaza, svojim grafičkim oblikom odgovara obliku punog mjeseca koji, iako neizrečen, očito egzistira u atmosferi prožetoj mrakom, noći. Da je ovaj stih prožet usnama vampira potvrđuje i asonanca glasa *o* koji ovdje, a onda i u ostatku strofe, a kasnije i čitave pjesme, svojim oblikom podsjeća na otvorena usta vampira kada napada svoju žrtvu, ali i na bolan jauk žrtve kada biva uhvaćena. I asonanca se javlja na razini čitave strofe, vertikalno povezujući stihove, potvrđujući prostorni karakter pjesme, njezinu plošnost, simultanost, globalnost pjesničkoga znaka. Vertikalna struktura na razini ove strofe očituje se i u drugim ponavljanjima, odnosno odražavanjima. Vodi iz prvog i trećeg stiha odražava se djelomično u

vodene te tako tvori nepotpuni pjesnički homofonski par. On, vampir, vodi lirskog subjekta, njegova ruka ga vodi, njegove oči vodene ga vode. U njegovim se očima odražava pjesnikov lik, baš kao na vodenoj površini, u tamnoj noći, mjesečina.

Odražavanje je potvrđeno i već spomenutim rasporedom riječi unutar stihova. *On* – *noć* ponavlja prisutnost vampira, a u središtu ovog odražavanja, kao os simetrije, kao ploha zrcala, nalazi se lirski subjekt – *mene, mene, meni*. Na razini čitave strofe prisutna je i asonanca glasa *o* koji se javlja učestalošću od 12,01%, dok je očekivana pojavnost između 9,59 i 9,60%. Preko ponavljanja glasa *o*, kao i drugih spomenutih postupaka, prisutnost vampira, predstavljenog zamjenicom *on*, prožima čitavu strofu. Ponavljanje tamnih *m* i *n* kroz čitavu strofu pridonosi općem ugođaju noći, straha i napetosti. Oba glasa javljaju se dva puta više nego što je očekivano, *m* sa 7,76%, a *n* s 11,2%. Ovi glasovi materijalno i motivirano povezuju ključne riječi prve strofe: *o* – *on, noć, vodi, oči, vodene, otrov, posmijeh*; *m* i *n* – *on, mene, noć, mu, mala, mekana, mame, prazne, vodene, meni, vina, posmijeha*. Preko aliteracije glasa *v* prvom se nizu pridružuju i *vino* te *plave*, dok je glas *r* u niz uključio i *ruke, prazne, pruža i riječi*. U riječi *otrov* koja je ključna riječ prve strofe, u smislu razotkrivanja opasnosti, sadržana su tri od spomenutih glasova: *o, r, v*.

Nakon prve strofe prožete prisutnošću i djelatnošću vampira te potpunom pasivnošću lirskoga subjekta slijedi izdvojen stih koji se osim grafičkim položajem u pjesmi ističe i svojim sadržajem:

**Ja skrivam svoju dušu od njega**

Jedini je to stih čitave pjesme u kojem se lirski subjekt oslobađa svoje uloge pasivnog promatrača. Jedini je ovo dio pjesme u kojem se ne opisuje *on* i *njegovo* djelovanje, već lirsko *ja* koje se izrijeком i spominje u ovome stihu i time se i formalno suprotstavlja preostalim strofama pjesme u kojima se redom ističe zamjenica *on*. Na taj način ovaj stih postaje ploha zrcala u kojoj se odražavaju gornji i donji dio pjesme. Osim što se svojim sadržajem i leksičkim sastavom ovaj stih nameće kao središte pjesme, čini to i svojim geometrijskim položajem unutar pjesme. Naime, zajedno s naslovom, prethodi mu sedam stihova (o vampiru), a jednako toliko mu i slijedi (također o vampiru). U njemu otkrivamo nedvojen strah lirskoga subjekta koji je izrečen asonancom niskog i tamnog glasa *u* te aliteracijom izrazito svijetloga glasa *s*, koji kao što smo već zaključili, zbog svojih akustičkih karakteristika, predstavlja *u* - kontekstu straha, napetosti i opasnosti – granicu između života i

smrti. *U* se pojavljuje 3 puta među 24 glasova, tj. tri puta više (12,5%) nego u glasovno neutralnom kontekstu (4,09 – 4,29%), dok se *s* javlja dva puta (8,3%), tj. gotovo dvostruko više nego u neutralnom kontekstu (4,64 – 4,70%). Zanimljivo je da se sintagma svoju dušu nalazi u središtu stiha, okružena s po tri sloga sa svake strane. U centru je tako *svoju dušu*, a na krajnjim dijelovima stiha *ja* i *njega*. Lirski subjekt i vampir su i grafički i stvarno okružili dušu lirskoga subjekta i već ovdje možemo prepoznati ono čega je posljedica doslovno izrečena u posljednjoj strofi – lirski subjekt i vampir grabe se za dušu da bi je vampir na kraju i ugrabio. U središtu stiha u kojem se odražava prvi i drugi dio pjesme nalazi se posvojno-povratna zamjenica<sup>5</sup> (*svoju*), koja dodatno ističe borbu za dušu.

Strah najavljen prethodnim stihom opravdava se već u sljedećoj strofi asonancom glasa *o*, ali i izrijekom. Strahota koje se lirski subjekt pribojavao sada se ostvaruje. Duša možda još i nije izgubljena, ali tijelo je sad već ozbiljno ugroženo. Spomenuta asonanca, osim što prožima cijeli stih prizivajući prisutnost vampira (on – vampir), i vizualno ponavlja obgrljivanje, ali i bolan jauk žrtve te još jednom potvrđuje istinitost iskaza. Nakon grafičkog obgrljivanja duše lirskoga subjekta iz prethodnoga stiha te glasovno-vizualnog u ovome stihu, slijedi i stvarno, leksički iskazano, obgrljivanje:

### On grli **moje** tijelo

Leksički iskazano grljenje tijela samo je potvrdilo u prethodnome stihu rasporedom riječi prikazano grljenje duše. Ovaj je stih uslijedio kao razvoj radnje prethodnoga koristeći postupke ponavljanja. Ponavlja se tako zamjenica koja se odnosi na prvo lice (*moje*), nakon što je i u prethodnome stihu ponovljena (*ja/svoju*). Da su *ja*, *svoju* i *mojepovezani* potvrđuje i njihov glasovni sastav. Sve tri riječi povezuje glas *j*, a *svoju* i *mojepovezuje* još i glas *o*. *J* se u ova dva stiha pojavljuje četiri puta među 40 glasova (10%), što je dvostruko više od očekivanog (4,26 – 5,03%). *O* se pak ponavlja pet puta (12,5%), gotovo jedan i pol puta više od uobičajenog (9,59 – 9,60%). Preko ovih glasova opisana je i pripadnost tijela lirskome subjektu, njegova čvrsta vezanost uz tijelo. Naime, da je *tijelo* zaista *moje*, da pripada lirskome *ja*, govori nam i glasovno odražavanje *tijela* u *moje*, ponavljaju se glasovi *j* i *e*, čineći tako nepotpuni anagramski par, a anagramska se veza prebacuje u sljedeći stih u kojem se u *pijeponavlja* glasovni sastav *tijela* (*j*, *e*), tvoreći djelomični homofonski par, a zatim se ponavlja i sama zamjenica *moje*, u kojoj se također homofonski odražava *pije*.

<sup>5</sup> Posvojno-povratna zamjenica *svoj* iskazuje pripadanje subjektu (Barić i dr., 2005)

On grli moje tijelo  
i pije pije moje usne

Osim što se glasovno podudaraju, ove se dvije riječi i rimuju pa ovdje možemo govoriti o unutrašnjoj rimi koja se javlja isključivo i iznimno u ovome stihu i time doprinosi eufoniji iskazanoj i drugim, već spomenutim postupcima. Pijenje krvi opisano je prije svega pjesničkim postupkom ponavljanja. Prvo se ponavlja glasi u trima riječima zaredom, čime motiviranost posebno dolazi do izražaja (zbog načela bliskosti i ponavljanja), a zatim se dva puta ponavlja glas *p*, a potom i tri puta glas *j*, nakon čega se i glas *e* ponavlja četiri puta. Ovim je postupcima zapravo čitavi glasovni sastav prve polovice stiha ponovljen. *Pije* i *moje* tvore tako djelomičan homofonski par, naglašavajući da on *pije* baš *moje* usne, ali i da su usne (pa tako i tijelo) ovdje još uvijek ipak *moje*. Nastavak strahote, osim glasovnim, izražen je i leksičkim ponavljanjem – ponavlja se u potpunosti i sam glagol *piti*. Time je ta strašna radnja još jednom naglašena, a iskazano je i njezino trajanje, trajanje koje je u svijesti lirskoga subjekta izrazito dugo, upravo zato što je stravično. On *pije, pije*, a trajanje je produženo i veznikom *i* koji, osim što ponavlja iz *pijenja*, najavljuje nabranje, odnosno sadrži ga u sebi i prije nego što se ono ostvarilo - *i* je veznik koji vezuje riječi u nabranju (Anić, 2006). Koliko je emotivno strašna radnja koja se događa, potvrđuje protezanje ponavljanja i na sljedeću riječ u stihu; preko homofonske veze *pije* se ponovilo i treći put u *moje*. Ponavljanje je često znak emotivnog naboja i isticanja te se koristi, kao što je i ovdje slučaj, kada je iskaz toliko emotivno nabijen da se ta silna energija teško može govorno izraziti jednom riječju. Ponavljanje je stoga nužno kako bi se govorno ostvarila sva grozota događaja koji se odvija. Ako pogledamo sljedeći stih, uočiti ćemo da je strašan događaj opisan i gradacijom. Prvo on, vampir, *grli* lirskog subjekta, zatim *pije* njegove usne, a potom *i pada pijan* njegove krvi.

I u sljedećem se stihu napetost gradi ponavljanjem – *pijenje* iz prethodnoga stiha nastavlja se i u ovome, preko aliteracije bezvučnog okluziva *p*, ali i ponavljanjem glagola *piti* u obliku pridjeva *pijan*, koji je istaknut i distorzijom (*pada pijan*). I ovdje se naglašava da je krv *moja*, čime je ostvareno vertikalno ponavljanje te zamjenice na razini strofe, ukazujući time na čvrstu i zatvorenu cjelinu strofe. Da je tome tako, potvrđeno je i rasporedom riječi u stihovima: *tijelo, usne, krvi*, sve to što je lirski *moje*, nalazi se na istaknutom, rubnom položaju stiha. A da je napetost ovdje zaista na vrhuncu, uz već spomenute postupke,

potvrđeno je i artikulacijsko-akustičkim osobinama glasa *p* koji tvori osnovnu aliteraciju ove strofe. Bezvučni okluziv svojom napetošću potkrepljuje strah i napetost lirskoga subjekta, grozotu koja se upravo odvija. Kompaktnost strofe, ali i subjektivna trajnost događaja u svijesti lirskoga subjekta, kao i emotivni naboj, iskazuju se i ponavljanjem veznika i na jakom, istaknutom mjestu, na početku drugoga i trećega stiha, čime ova dva stiha tvore i djelomično paralelne konstrukcije. Kao da ovaj strašan čin nije dovoljno potrajao, njegovo se trajanje proteže i na sljedeću, posljednju strofu. Proteže se ono sadržajno (sam čin nije još svršen, tijelo je preuzeto, ali duša još nije), ali i materijalno. Kao i posljednja dva stiha prethodne strofe, prvi stih ove započinje veznikom *i*, a njegovo pojavljivanje na jakome mjestu javlja se i u trećemu te četvrtome stihu:

**I** čeka čas

Da se moje tijelo mrtvo sruši ispruži

**i** on da zgrabi moju bijelu dušu

**i** s njome bljesne kroz noć u bezdanu tamu

Čekanje se u prvome stihu ove strofe, osim izrijekom, iskazuje i pjesničkim postupkom grafičkog oblikovanja prostora pjesme:

**I** čeka čas

Najkraći stih čitave pjesme, bjelinom stranice koja ga okružuje s tri strane, opisuje tišinu, što zvukovnu (pritajio se i čeka), što vremensku, metaforički rečeno. Čekanje je i glasovno izraženo: glasovi *č, k, č, s* kao da oponašaju otkucaje sata. Ponavljanje glasa *č* koje ponavlja čekanje i u riječi *čas*, zvukovno je nadopunjeno napetošću glasova *k* i *s*. Čas koji se čeka, a samim tim i čekanje preko spomenute veze, prenosi se u sljedeći stih aliteracijom glasa *s*, ali i kontraprebacivanjem:

I čeka čas

Da se moje tijelo mrtvo sruši ispruži

U kontraprebacivanju kraći se dio sintaktičke cjeline nalazi na kraju stiha, a veći se dio cjeline prebacuje u sljedeći stih, ističući tako kraći dio iskaza (Vuletić, 2005). U ovom je to slučaju čekanje časa koje je uz već navedene postupke i ovime naglašeno. Čekanje je produženo i strukturnom te sintaktičkom organizacijom ostatka strofe:

On čeka čas da se tijelo mrtvo sruši  
On čeka čas da se tijelo mrtvo ispruži  
On čeka čas da zgrabi moju bijelu dušu  
On čeka čas da s njome bljesne kroz noć  
On čeka čas da s njome bljesne u bezdanu tamu

Time je čekanje proželo čitavu vertikalnu strofu, ali se i produžuje, izlazi iz okvira strofe, gubi se u noći, u bezdanoj tami. Iskaz koji se nastavlja u navedena posljednja dva stiha dodatno je istaknut pjesničkim postupcima. Već spomenuti polisindeton na razini ova dva stiha funkcionira kao anafora te čvrsto povezuje stihove naglašavajući uzročno-posljedičnu vezu među njima. Čini to i semantičko suprotstavljanje imenica i pridjeva, ali i prijedloga. Pridjev *bijel* u suprotnosti je s imenicom *bezdan*, a njihova je suprotnost dodatno istaknuta jednakim položajima unutar stiha – oba se nalaze na pretposljednem mjestu, tvoreći atributni skup. Pridjev *bijela* u kontrastu je i s imenicom *noć*, za koju se podrazumijeva da je crna, tamna.<sup>6</sup> Ali pravi antonimski par *noći* ovdje je ipak drugi element koji s njom tvori figuru sveobuhvatnosti, a to je *dan* sadržan u *bezdanu*. *Bezdan* pak s *tamom* tvori semantički pleonazam, jer za tamu se podrazumijeva da je bezdana. Atmosfera noći trostruko je naglašena, tj. tri je puta ponovljena: u *noći*, *bezdanu* i *tami*, ali i četvrti put, materijalno, tamnim glasovnim sastavom, prevlašću glasova *o*, *u*, *m*, *n*, redom tamnih glasova na granici svjetla i tame kojima se priključuje i *s/z*, materijalno opisujući bljesak u noći. *Duša* i *tama* također su pjesnički antonimi, istaknuti istim položajem unutar stihova. Konotativno značenje *duše* uvijek podrazumijeva nešto svijetlo, nešto što se suprotstavlja *tami*. Potpuna prevlast figura suprotstavljanja u ova dva stiha opisuje suprotstavljanje linskoga subjekta i vampira, borbu za prevlast duše, potvrđuju nasilno spajanje dvaju tijela, odnosno odvajanje duše od tijela. Suprotstavljanje dvaju aktera opisuje se i suprotstavljanjem prijedloga:

i s njome bljesne kroz noć u bezdanu tamu

dok prijedlog *s* znači društvo, dakle nečiju prisutnost, *bez* označava upravo suprotno, on znači odsutnost nekoga ili nečega. Ovim postupkom ponavlja se da vampir sada ima dušu, on putuje u tamu s dušom, a linski subjekt sada je ostao bez nje.

---

<sup>6</sup>*Noć* - vrijeme tame od potpunog zalaska Sunca do sljedećeg izlaska (Anić, 2006)

Glas *r* je motivirano povezoao mrtvo tijelo s rušenjem i pružanjem, ukazujući i na pjesničku sinonimičnost potonjih.

Da se moje tijelo mrtvo sruši ispruži

*Sruši* semantički ponavlja *mrtvo tijelo*, a *pružanje* ponavlja *rušenje*. Sve su tri riječi povezane preko glasa *r*, čime je ponavljanje i materijalno potkrijepljeno, a glagoli se, osim semantički, i aliteracijom glasa *r* povezuju i međusobno odražavaju. *Ispruži* gotovo u potpunosti ponavlja *sruši* (s, r, š/ž, i). Glasovi koji se ponavljaju svojim zvukovnim obilježjima pridonose mračnom ugođaju pjesme. *U* je tamni vokal, *š* i *ž* napeti frikativi, a bezvučni okluziv *s*, najnapetiji i najviši među njima, glas na granici zvuka i tišine, čime se još jednom opisuje tišina ostvarena za vrijeme čekanja u prethodnome stihu, ali se i metaforički prikazuje da se lirski subjekt u tom trenutku nalazi na tankoj granici između života i smrti.

Nakon ispijanja krvi i nakon smrti tijela, agonija se nastavlja, vampir sad čeka čas da zgrabi i onaj netvarni dio lirskega subjekta – njegovu dušu, te da s njome *bljesne u tamu*:

i on da zgrabi moju bijelu dušu  
i s njome bljesne kroz noć u bezdanutam

Posljednji je stih na neki način ponovio čitavu prvu strofu *bljeskom kroz noć u bezdanutam*. Tri je puta ponovljeno značenje *noći* koja se jednako tolikoputa, poput refrena javljala i u prvoj strofi. *Pružanje* iz prve strofe koje je istaknuto kao dio pjesničke homofonije s pridjevom *prazne*, ponavlja se također u posljednjoj strofi u *pružanju mrtva tijela*, koje ovdje čini homofonski par s *rušenjem*. Ovi postupci uokviruju pjesmu, ponavljanjem obilježja koje tvori srž njezina ugođaja – obilježja noći. Još jedan važan postupak koji se uočava na razini cijele pjesme i time još jednom potvrđuje njezin prostorni karakter, prožimanje svih njezinih dijelova u jedinstvenom kontekstu, kontekstu noći, tame, straha, napetosti, a ponajviše prisutnošću vampira koji već u samom naslovu implicira postojanje navedenog ugođaja. Upravo taj vampir koji je implicitno, ali i i izrijeком prisutan kroz cijelu pjesmu, i materijalno je glasovno prisutan u svim njezinim dijelovima:

### VAMPIR

|        |   |                                    |
|--------|---|------------------------------------|
|        | On <u>y</u> odi mene u noć                            | } vampir                           |
|        | <u>Ru</u> ka <u>m</u> u je to <u>p</u> la mala mekana |                                    |
| vampir | [   | On <u>y</u> odi <u>m</u> ene u noć |

Oči mame prazne plave vodene } vampir  
 vampir { On pruža meni iz noći }  
 Otrov vina riječiposmijeha } vampir  
 Ja skrivam svoju dušu od njega }  
 On gri moje tijelo } vampir  
 i pije pije moje usne }  
 vampir ← i pleše pada pijan moje krvi  
 I čeka čas  
 Dase moje tijelo mrtvo sruši ispruži → vampir  
 i on da zgrabi moju bijelu dušu  
 i s njome bljesne kroz noć u bezdanu tamu

*Vampir* horizontalno i vertikalno glasovno prožima čitavu pjesmu, izrijekom u naslovu, kombinacijom glasova u prva dva stiha; u trećem i četvrtom; četvrtom i petom; petom i šestom; šestom i sedmom; sedmom, osmom i devetom. Deseti stih, u kojem se vampir napio krvi lirskoga subjekta pa sada već ima potpunu prevlast nad njime, sam sadrži čitav glasovni sastav vampira, kao i dvanaesti stih, u kojem je prevlast vampira nad tijelom potvrđena i fizičkim rušenjem tijela. U jedanaestom, najkraćem stihu, vampirovo čekanje, njegovo pritajenje prije konačnog osvajanja prevlasti, i glasovno je potvrđeno, odvajanjem od ostalih stihova prožetih glasovnim sastavom *vampira*. Ipak, stihovi koji ga okružuju glasovno su najzasićeniji *vampirom*, čime se njegov izostanak u najkraćem stihu otkriva kao tek prividan, privremen. Posljednja dva stiha svojim glasovnim sastavom ne sadrže *vampira* u sebi, jer u njima on više nema potrebu iskazivati premoć nad lirskim subjektom. On je sada potpuno ovladao njegovim tijelom, preuzima sada i njegovu dušu. Ovdje su oni već na neki način jedno.



### 4.2.3. Sinteza

Prostorna organizacija ima važnu ulogu u oblikovanju ove pjesme pa tako prva strofa čini čvrsto povezanu cjelinu, koju pojačava asonanca, uz aliteraciju, temeljan postupak građenja prostora pjesme, njezinih značenja, izražajnosti sadržaja. Uz asonancu, prvu strofu povezuje pravilna izmjena parnih i neparnih stihova prožetih ponavljanjima, kumulacijama i gradacijama. Izdvojeni stih čini središte pjesme, po broju stihova koji ga okružuju, ali i javljanjem glasa lirskoga subjekta. Ponavljanje stihova iz prve strofe očituje se kao ponavljanje riječi u drugoj, sve u službi afektivnoga izraza, a vrhunac napete atmosfere opisan je i aliteracijom napetog okluziva *p*, povezujući riječi ove strofe s istaknutim riječima prve strofe. Čekanje je u posljednjoj strofi, osim izrijekom, iskazano i bjelinom stranice, nadovezujući se na bjelinu izdvojenoga stiha, a razlog čekanja otkriva se aliteracijom vibranta koja povezuje kraj pjesme s ključnim riječima ostatka pjesme, otkrivajući pojedine neutralne riječi s početka kao izrazito negativne i za sudbinu lirskoga subjekta opasne. Čvrsta povezanost svih dijelova pjesme vidi se možda ponajviše u njezinoj prožetosti asonancom glasa *o* koja, iako ju riječ iz naslova ne sadrži, podsjeća na prisutnost vampira od prvoga stiha do samoga kraja pjesme. Osim toga, glasovni sastav *vampira* prisutan je u gotovo svim stihovima pjesme, sakriven u riječima koje više ili manje izravno govore o njemu. Vertikalna struktura pjesme višestruko je potvrđena, povezanost i isprepletenost pjesničkih postupaka jasno upućuje na njezino kontekstualno razumijevanje.

Bilo bi zanimljivo vidjeti i kako su spomenute promjene u dvjema verzijama ove pjesme utjecale na oblikovanje pjesničkoga prostora; ovakva bi usporedba na neki način dodatno

ogoljela pjesnički postupak, omogućila nam uvid u to koji pjesnički postupci sudjeluju u nastajanju fonetike pjesme. Međutim, za potrebe ovoga rada, nećemo ulaziti u detaljnije analize ovoga tipa, budući da je cilj ovdje dati prikaz fonetike pjesama na temelju izabranog korpusa, neovisno o njihovom položaju u opusu autora, kao i vremenskom periodu njihova nastanka ili bilo kojem drugom obliku autorova odnosa prema njima, i to na način da analiziramo dvije po dvije pjesme kojima nalazimo poveznicu na nekoj razini, a potom donosimo njihovu sintezu i naposljetku usporedbu.

### 4.3. Usporedba *Mjesečara* i *Vampira*

Jedan od povoda za odabir baš ove dvije pjesme za analizu bila je i njihova povezanost pa će se u usporedbi prije svega istaknuti sličnost među njima, a tek onda razlike. Sličnost je prisutna već od samog naslova, i *Mjesečar* i *Vampir* najavljuju atmosferu noći koja se izriekom potvrđuje u prvom stihu obje pjesme. Asonancom glasa *o* u obje je pjesme predstavljen nadljudski akter koji za razliku od lirskoga subjekta ima aktivnu ulogu. U obje pjesme oslovljava ga se s *on*, a *on* u obje pjesme i *mami* lirskog subjekta, što se izriče aliteracijom glasa *m*. Djelatnost *mjeseca* opisana je u dvije strofe, a djelatnost *vampira* u jednoj, a u oba slučaja nakon njih se izdvaja stih u kojem lirski subjekt izlazi iz okvira pasivnosti i preuzima ulogu djelatnog aktera. Fizički kontakt lirskoga subjekta i nezemaljskih aktera ostvaruje se u strofama iza izdvojenoga stiha, u oba slučaja opisan kombinacijom aliteracije i asonance, a dojam afektivnosti pojačan je i distorzijom pridjeva vezanih uz glagole koji opisuju kretanje – u *Mjesečaru* lirskoga subjekta, a u drugoj pjesmi vampira. Dok prva pjesma završava lakoćom postojanja u nebeskome svijetu opisanom glasovnim metaforama te još jednim izdvojenim stihom, druga pjesma donosi pesimističan završetak, koji ipak također implicira prelazak na onostrani svijet. U njoj se bjelina stranice koja u prvoj pjesmi dolazi uz izdvojeni stih, javlja uz kratki stih, a u ulozi je, u oba slučaja, isticanja trajanja trenutka u kojem se lirski subjekt nalazi. Dok *Mjesečar* završava glasom laganog artikulacijskog pokreta *-l*, *Vampir* završava vibrantnim *r*, tvoreći nasuprot aliteracije u službi opisa bezbrižnosti i lakoće, aliteraciju koja opisuje strah i napetost te sav užas trenutka umiranja. Obje pjesme tvore grafički oblik elipse te su organizirane oko središnje, centralne osi pjesme, čime je izostalo, inače uobičajenije, vertikalno poravnavanje stihova s lijeve strane.

#### 4.4. Zanesena pjesma

##### ZANESENA PJESMA

Nisam mrtav

živa mi je duša!

O Ti Draga Bijela Svijetla moja

Zvonike su magle popile

i sav grad

i sve stvari

i sve ljude

Umrli su svi zemljini glasi

Mrtvo nebo mrtva vječna sunca

Nisam mrtav živa mi je duša

Moja duša tvom se tijelu moli

\*

O Ti!

Tvoje oči u mene su pale

ko dva crna svijetla svijeta

Moja duša sja od Tvojih očiju

\*

O Ti Svijetla! stvorit ću Ti svijet

sve će stvari Tebi plesati

lake lude lake lude

Sve će stvari Tebi pjevati

o mom Snu što raste iz dna mojih noći

U mom Snu je život samo Ti

U mom Snu su žive samo Tvoje oči

što se u me ruše

ko dva crna svijetla svijeta

U mom snu su žive samo Tvoje ruke  
što me hoće da ogrle  
ko dva duga bijela krika

U mom snu je živa samo Tvoja duša  
koja meni vječno sja kroz prostore  
povrh mrtvih razmrskanih zvijezda

#### 4.4.1. Transkripcija

zanesena pjesma

nisaϕmɔrtav↓

živamiije dufa↓↓

?oti□draga□bi□ela□svi□etla moja↓↓

zwonikesu magle popile□

sav grad↓

ʔi sve stuaril

ʔi sve ʌudel

ʔumrlisu □ svi zemʌini glasil

mərtuonebo □ mərtua □ vjetʃna suntsal

nisaφmərtavʌʒivamiie dufal

moja dufaʌ1 tvomse ti □ elu molil

ʔo ti□l

twoie otʃi□ umenesu palel

kodva cərna□ svi□etla svi□etałl

moja duʃasja oʃtwojix otʃijułl

ʔoti□svi□etla□ stvoriʃtɤuti svi□etłl

svetɤe stvari tebiplesatiłl

lake↓lude↓lake↓lude↓

svet~~ce~~ stvari tebijevati↓

ʔomom snu□ʃtoraste1 izdna mo~~j~~ix notci↓

ʔumon snuje ʒiwot1 samo ti↓

ʔumom snusuʒive1 samo twoje otfi□

ʃ tose ume ruf e□

kodva cərna□ svi□eta svi□eta↓

ʔumom snusu ʒive1 samo twoje ruke1

ʃtome xotʔe da ogərle□

kodva duga□bi□elakrika11

ʔumon snuje ʒiva1samo twoja duʃa1

koja meni vjetʃnosja krosprostore1

povəʃx məʔtoix□razməʃskanix zvi□ezda11

#### 4.4.2. Analiza

Pjesma se sastoji od pet strofa različitih duljina, s time da su prve tri strofe međusobno odvojene dužom stankom, označnom zvjezdicom. Stih je slobodan, bez obvezatne rime, a broj slogova u stihu je, kao i broj stihova u strofi, neodređen. Jedan je stih i pomaknut iz lijeve



vertikale pjesme, a takvo je oblikovanje u službi isticanja sadržaja, tj. emocija koje budi taj sadržaj. Duljina, odnosno broj strofa te njihova međusobna odvojenost u skladu su sa sadržajnom razinom pjesme. U prvoj strofi lirski subjekt definira svoje stanje, najavljuje temeljnu opreku pjesme, govori o svojoj *duši* i svome *tijelu*. U drugoj strofi govori o uzvišenoj instanci, o neimenovanome *bogu*, izravno mu se obraćajući. U trećoj strofi pak govori opet o svojoj *duši*, ali ovaj put isključujući *tijelo*. Prijelaz između treće i četvrte strofe sadržajno je povezan, ali i upućuje na dublje povezivanje elemenata unutar pjesme. Prepoznajemo tako snažnu vezu između *duše* i *boga*, odnosno uviđamo da se prožimaju *Ti* iz treće i četvrte strofe, da je govor o *duši*, prepoznatoj prvenstveno po atributu *Svijetla* izrečenu još u prvoj strofi, bio govor o *bogu*, odnosno da je tek prva rečenica treće strofe (*O ti Svijetla!*) zapravo upućena *duši*. Da se doista u četvrtoj strofi, a u skladu s tim i u trećoj, lirski subjekt obraća *bogu*, potvrđuje sintagma *tvoje oči* koja u drugoj strofi dovođenjem u odnos s *dušom*, implicitno, ali jasno, upućuje na *boga*. Posljednja strofa logični je nastavak prethodne, ali i još jedna potvrda snažne povezanosti nadzemaljskih, nadljudskih instanci – boga i duše. Do ove se strofe govorilo o fizičkim, materijalnim karakteristikama boga, o njegovoj tjelesnosti koja je suprotstavljena duhovnosti (jedino mu je duša živa) linskoga subjekta, a ovdje se prvi put spominje i njegova duša i to na način da je se izjednačava s dosad nabrojenim tjelesnim elementima. Time se ukazuje na privid tijela i tjelesnog te se potvrđuje nezemaljski, nematerijalni, duhovni karakter nadljudske instance, neimenovanoga boga. Temeljna je, dakle, okosnica pjesme ukazivanje na tjelesno i duhovno, život i smrt, čovjeka i boga, na granicu između sna i jave, ali i njihovo međusobno prožimanje, ukazivanje na jedinstvo suprotnosti.

Naslovom je tako već najavljena obuzetost linskoga subjekta idejom o jedinstvu s bogom, njegova zanesenost stanjem u kojem se nalazi, ali i *pjesma* koju će, uz *ples*, *sve stvari*, baš kao u zanosu, *pjevati* u trećoj strofi.

Nisam mrtav

živa mi je duša!

Nakon izjave linskoga subjekta da nije mrtav, slijedi izjava, odnosno usklik, da mu je duša živa. Pridjevi *mrtav* i *živ* jezični su antonimi, međusobno se isključuju, prisutnost jednog podrazumijeva odsutnost drugog. Ovdje ipak to nije u potpunosti tako. Naime, lirski subjekt očito govori o smrti tijela te životu duše. On izriče da nije mrtav, da mu je živa duša, čime

zapravo implicitno kazuje da mu je tijelo ipak mrtvo. Ističući dakle živu dušu kao potvrdu izreke da nije mrtav, lirski subjekt implicira tjelesnu smrt, ali i oslabljuje semantičku opreku između života i smrti. Naime, kako isticanje žive duše podrazumijeva mrtvo tijelo, pridjev živa semantički u sebi sadrži i pridjev *mrtav*, odnosno sintagmu *mrtvo tijelo*. Imamo tako izreku *nisam mrtav*, *mrtvo mi je tijelo*, čime ova dva jezična antonima, čineći tanku granicu između tjelesnog i duhovnog, života i smrti, ukazuju na jedinstvo suprotnosti, na međusobno prožetost dviju figura sveobuhvatnosti. Lirski subjekt izriče da nije mrtav jer se grozi te pomisli, što je potvrđeno irealnim usklikom o životu duše koji, kao što je poznato, ne isključuje smrt tijela. Da ne želi prihvatiti svoju smrtnost, materijalno je istaknuto u pjesmi prvo uskličnikom po kojem njegov iskaz prepoznajem kao uzvik. Uzvici služe kao signali govornikova raspoloženja ili odnosa prema sadržaju iskaza, uglavnom odnosa emocionalne naravi (Silić i Pranjković, 2005). Uskličnim se rečenicama izražava osobita naglašenost i osjećajnost sadržaja (Težak i Babić, 1996). Velika koncentracija govorne energije kao posljedica velikog emotivnog naboja ovdje nam ukazuje na to da lirski subjekt više, u nevjerici zapomaže: *Nisam mrtav!* A kao dokaz tome još i krikne: *Živa mi je duša!* Obje te rečenice mogu se promatrati kao usklične, jer su pjesnički one izjednačene, višestruko povezane, ukazuju na jedinstvo suprotnosti. Osim već spomenutog odnosa jezičnih antonima *živ* i *mrtav* dovedenih u odnos pjesnički ujedinjenih atributa, ova su dva iskaza povezana i zrcalnom strukturom:




*Nisam* se zrcali u *je*, a *mrtav* u *živa*, jezični su to antonimi koji ovdje, osim semantički, i položajem u prostoru tvore zrcalnu strukturu. Iako odvojeni u dva različita stiha, upravo smještajem stihova u prostoru dovode navedene riječi i u prostornu zrcalnu strukturu. U Naime, drugi je stih pomaknut udesno točno onoliko koliko je potrebno da vertikalnim pomakom gore tvori nastavak prvoga stiha, čime je ostavio prazninu u svojoj lijevoj horizontali. U središtu se tako nalaze *Mrtav* i *živa*, a s vanjskih strana *nisam* i *je*. Ne radi se o potpunoj zrcalnoj strukturi jer se u drugom stihu nalaze još dvije riječi: *mi* i *duša*. Međutim, prvi stih implicitno sadrži *tijelo* odnosno iskaz *tijelo mi nije mrtvo* pa je i zrcalna struktura neizrečenog sadržaja nešto složenija i potpunija. Implicitno se *tijelo* odražava u *duši*, *mi* u *mi*, *nije* u *je*, a *mrtvo* u *živa*.



Tijelo mi nije mrtvo

živa mi je duša!



Usklikom je najavljen daljnji razvoj događaja, u njemu je sažeta poanta cijele pjesme, u svom bogatom govornom izrazu on sadrži čitavu pjesmu. Odmah nakon emocijama nabijenog iskaza o živoj duši slijedi izravno obraćanje njoj:

O Ti Draga Bijela Svijetla moja

Nakon usklične rečenice, uzvikom lirski subjekt potvrđuje svoje emotivno stanje. Uzvici su, kao što smo već naveli, riječi kojima se izražava neki osjećaj, raspoloženje, njima se doziva, a i već je spomenuto da služe kao signali govornikova raspoloženja ili odnosa prema sadržaju iskaza, uglavnom odnosa emocionalne naravi (Silić i Pranjković, 2005). Odmah nakon uzvika slijedi niz od pet vokativa čime je bogatstvo govornog sadržaja višestruko istaknuto. Vokativi su kao i uzvici rečenice posebnog tipa pa često i dolaze zajedno te pozivaju sugovornika da sudjeluje u govornome činu. Najčešće su zamjena za uskličnu rečenicu, a ne samo dio rečenice (Silić i Pranjković, 2005). Ovaj se stih prema tome sastoji od šest samostalnih rečenica, odnosno rečenica je onoliko koliko i riječi. U stanju afekta govorni izraz lirskega subjekta izrazito je bogat, što podrazumijeva osiromašenje leksičkoga izraza, rečenica mu se raspada, gubi koherentnost, postaje isprekidana, leksički osiromašena, ali osjećajno obogaćena. Emotivni odnos prema duši izražen je i vizualno, korištenjem velikih početnih slova u vokativnim imenovanjima duše. Malim je slovima pisana jedino posvojna zamjenica *moja*, koja iako se odnosi na *dušu*, izražava prvenstveno njenu pripadnost lirskega subjektu. Velika su slova i znak da se u govornoj izvedbi te riječi (Ti, Draga, Bijela, Svijetla) posebno naglase, da se istaknu stankama i intenzitetom. Potvrda je to i spomenute tvrdnje da se radi o zasebnim rečenicama prividno uvrštenim u jednu. Draga, bijela i svijetla pjesnički su sinonimi, dok su bijela i svijetla i leksički nepotpuni sinonimi. Osim semantikom, *bijela* i *svijetla* povezane su i materijalno, motivirani odnos među njima uspostavljen je glasovnom homofonskom vezom *bijela – svijetla*. Motiviranost je ovdje pojačana i neposrednom blizinom dvaju epiteta. Bijela i svijetla uobičajeni su epiteti duše, draga je isključivo pjesnički motiviran epitet koji svoju motiviranost dokazuje položajem u stihu, u nizu drugih epiteta, ali i ponavljanjem djelomičnog glasovnog sastava duše (đuša - draga). Duša je motivirano

povezana s *Draga*, koja pak čini pjesnički sinonimski niz s *Bijela* i *Svijetla* što znači da se usklik *Živami je duša*, odnosno zadnja riječ toga usklika poput jeke ponavlja kroz cijeli sljedeći stih, prvo jednakom govornom afektivnošću uvjetovanom uzvicima i vokativima, a potom i motiviranim vezama među navedenim riječima. Još jednom svoju živost lirski subjekt izražava posvojnomo zamjenicom *moja*, čime naglašava pripadnost žive duše baš *njemu*. *Moja* se motivirano veže za skup *mi je* koji također govori o pripadnosti duše lirskome subjektu (mi je - moja).

Obraćanje duši nastavlja se u sljedećem stihu personifikacijom:

Zvonike su magle popile

Magle nisu prekrile zvonike već su ih *popile* upravo zato da se istakne zvukovna dimenzija zvonika, i to ona metaforička. Pije se ustima, kao što se ustima i glasa, pjeva. Zvonik je crkveni toranj ili dio crkve na kojem su zvona (Anić, 2006) pa on predstavlja bliskost s nebeskim, s bogom, a kako su zvonici ovdje metafora za zvuk, možemo zaključiti da su taj zvuk upravo glasovi uprti ka nebu. Potvrdu tome nalazimo u motiviranom povezivanju riječi preko ponavljanja glasa *p* kroz pjesmu: *popile*, *pale*, *plesati*, *pjevati*. Trenutno nas zanima veza između *popile* i *pjevati* koja se prirodno ostvaruje preko aliteracije glasa *p*, ali i ponavljanja drugih glasova (*i, e*). *Pjevanje* i *pijenjem* motivirano se povezuju potvrđujući pretpostavku da su magle *popile* zvonike koji supjevali. Metaforički *zvonici* i *spijeni* personificiranim *maglama* u vezi su s također personificiranim *stvarima* koje će *pjevati*. Da je tome tako vidimo i iz sljedećih stihova:

i sav grad

i sve stvari

i sve ljude

koje nadopunjuju stihovi:

O Ti Svijetla! stvorit ću Ti svijet

sve će stvari Tebi plesati

Sve će stvari Tebi pjevati

Dakle, osim što su *popile zvonike*, magle su popile i *sav grad, sve stvari i sve ljude*, ali lirski će subjekt stvoriti novi svijet u kojem će *sve stvari* ponovno *plesati i pjevati*. Osim glasovne metafore, metaforičko pjevanje zvonika potvrđeno je i izriječom pa se tako nakon niza:

Zvonike su magle popile  
i sav grad  
i sve stvari  
i sve ljude

javlja stih:

Umrli su svi zemljini glasi

Ponavljanjem zamjenice *sav* rezimira se sadržaj prethodnih triju stihova u kojima se pojavila ta zamjenica, upućujući da su i *grad i stvari i ljudi* bili metafore za *glase*, koji su i sami metafora za vapaj ljudskoga nebeskome. Ta su pak tri stiha bila pojašnjenje za prethodni pa se rezimiranje odnosi i na njega, tj. još se jednom potvrđuju *zvonici* kao metafora za zvuk, za glas. Rezimirajući, osmi stih i materijalno *zvonike* povezuje s *glasima* ponavljanjem glasova *z, e, i* (*zvonike–zemljini*), i još jednom, da su *magle popile* baš *glase*, materijalno potvrđuje motivirana veza *magle – glasi* koja tvori nepotpuni anagramski par.

**Zvonike su magle popile**

Umrli su svi **zemljini glasi**

Polisindetonom se ostvaruje paralelna veza anafora koja čvrsto povezuje stihove, pa *segrad, stvari i ljudi* ostvaruju kao pjesnički sinonimi.

**i sav grad**

**i sve stvari**

**i sve ljude**

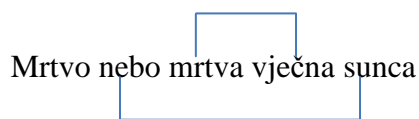
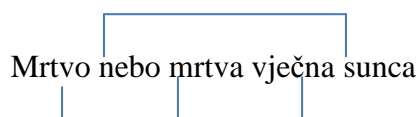
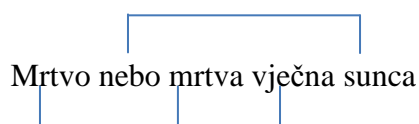
Drugim riječima, i *grad i stvari* zapravo su metafora za ljude, baš kao što su i *zemljini glasi* koji potvrđuju to još jednom motiviranom vezom koju ostvaruju preko glasovne metafore upravo s *ljude (zemljini – ljude)*.

Osim o metaforičkom odnosu, ova veza govori i o temeljnom kontrastu pjesme, onome između nebeskoga i zemaljskoga, potvrđujući ljudsku pripadnost upravo zemaljskome. Metaforičnost *grada* i *stvari* ogleda se i u dodatnim glasovnim vezama, ***grad*** je tako anagramskom vezom (glasovni sastav *grada* se zapravo u cijelosti ponavlja u *draga*) motivirano povezan s ***draga***, pridjevom koji se u jeziku, ali i ovdje prvenstveno odnosi na nešto živo, dok su *stvari* povezane s *mrtav*, pridjevom koji se također pridružuje nečemu što ima osobinu živog.

Smrt svega: grada, stvari, ljudi i cijeloga svijeta naglašena je ponavljanjem u sljedećem stihu:

Mrtvo nebo mrtva vječna sunca

Ponavlja se pridjev *mrtav* iz prvoga stiha, sadržan i u prethodnome stihu u glagolu umrli, i to dva puta u ovome stihu, tvoreći na taj način višestruke zrcalne strukture:



Veza *mrtva vječna* u službi je isticanja spomenute temeljne opreke pjesme, ukazujući na jedinstvo suprotnosti, na tanku granicu između života i smrti koja je u ovome stihu i materijalno potkrijepljena: glasovim i s, na granici su zvuka, tj. na metaforičkoj granici svjetla i tame, života i smrti. Jedinstvo suprotnosti ponavlja se u zrcalnim strukturama koje jednom povezuju pridjeve *mrtvo* i *mrtva* da bi se drugi put u pridjevu *mrtvo*, a onda i *mrtva*, odrazio pridjev *vječna*. *Sunce* i *nebo*, nadzemaljske instance okružuju *mrtvo* i *vječno* koji su u jednome od zrcaljenja izjednačeni. Položajno odražavanje djelomično se ponavlja i na glasovnoj razini aliteracijom glasa *v* te asonancom glasa *a*. *Mrtvo* dakle prvo ponavlja *mrtav* i *umrli*, *mrtva*

zatim ponavljamrtvo, a vječna glasovno ponavljamrtav u kojem se prostorno zrcali. Nebo i sunce okružuju mrtvo, ističući još jednom osnovni kontrast pjesme.

Sljedeći stih ponavlja prva dva stiha rezimirajući prethodni kontekst, ali i najavljujući daljnji:

Nisam mrtav živa mi je duša

Za razliku od prva dva stiha, leksički potpuno istovjetna ovome, izraz je lirskoga subjekta ovdje znatno smireniji, osim što nije uskličan, nije ni razdvojen u dva stiha, strah od smrti i nesigurnost izjave o živosti duše ostvarene afektivnim izrazom, ovdje je prešla u stabilnu spoznaju o prijelazu između života i smrti. Lirski subjekt nema više potrebu vikati da mu je duša živa, sada kada to i sam uistinu vjeruje. Njegov se iskaz ne lomi više na pola, afektivnost je zbog smanjena straha i nesigurnosti polako iščezla, a jezični izraz postao je koherentniji.

Iako su *umrli svi zemljini glasi*, lirski subjekt nije mrtav, njegova se duša *moli*. Kontrast između *umrljih glasa* te *duše* koja se *moli* istaknut je položajem ovih riječi u stihu, nalaze se na suprotnim polovima stihova, *umrli* na početku, a *moli* na kraju, oba ipak na jakim mjestima.

Umrli su svi zemljini glasi

Moja duša tvom se tijelu moli

Motivirano ih vezuje i glasovni sastav: *umrli* – *moli*, a ovoj se glasovnoj vezi pridružuju i *glasi* kao potvrda da su baš oni (glasi) *umrli*, ali i da se glas duše sada ipak *moli*. Temeljna opreka pjesme istaknuta je ovdje zrcalnom strukturom:

Moja duša tvom se tijelu moli

Apsurdnost situacije u kojoj se duša moli tijelu istaknuta je glasovnim vezama, ponavljanjem glasa! naglašava se da se duša *moli* upravo *tijelu*, i to *tvom tijelu*.

Nakon prvotnog obraćanja lirskoga subjekta duši, ovdje je postalo očito da je uveden novi sugovornik, onaj kojemu se duša moli, a u sljedećem mu se stihu lirski subjekt izravno obraća:

O Ti!

Ovaj stih uzvikom i vokativom rezimira prethodnu strofu zazivajući onoga kome se i u prethodnoj strofi obraća, ali i sažetim ponavljanjem trećega stiha prethodne strofe. Početak je tako isti, a umjesto pet vokativa ostvaren je samo jedan jer se lirski subjekt više i ne obraća duši, obraća se sada bogu. Iako sigurniji, njegov je izraz i dalje vrlo afektivan. Afektivnost zazivanja boga izražena je upotrebom vokativa i uzvika koji ga najavljuje i zajedno s njim čini emotivno bogat govorni izraz. Afektivnost je izražena i gramatički, uskličnom rečenicom, tj. upotrebom jedinog interpunkcijskog znaka u pjesmi – uskličnika, koji se javlja ukupno tri puta, a znak je govorne angažiranosti. Osim što rezimira prethodni kontekst, taj stih najavljuje i nadolazeći, obraćajući se izravno neimenovanome bogu. Veliko slovo u zamjenici *Ti* ovdje je znak božanstva, ali i bogatijeg govornog ostvarenja, naglašenog izgovora upravo te riječi. Kao što je uzvikom i vokativom najavljeno, u sljedećim se stihovima lirski subjekt obraća bogu:

Tvoje oči u mene su pale  
ko dva crna svijetla svijeta  
Moja duša sja od Tvojih očiju

Stih *Tvoje oči u mene su pale* ostvaruje vezu sa stihom *Zvonike su magle popile*. Veza se ukazuje kao očita ostvarivanjem ovih stihova nakon paralelnih *O ti draga Bijela Svijetla* moja te *O Ti!* U nizu:

O Ti Draga Bijela Svijetla moja  
Zvonike su magle popile

O Ti!  
Tvoje oči u mene su pale

Osim veze ostvareneprostornom organizacijom, postoji i veza ostvarena glasovnom metaforom. Kao što su magle popile zvonike i time im oduzele vidljivost, a metaforički i zvučnost, tako su oči pale u lirsko *mene* i time mu omogućile vidljivost, a vidjet ćemo kasnije i zvučnost (kroz pjesmu i ples). Nepotpuna homofonska veza ostvaruje odnos između *pijenja* i *padanja*, a time i *magle* i *očiju*. Kako ovdje zbog *palih* očiju lirski subjekt sada vidi (do sada



je bio samo duša, bez tjelesnog), zaključujemo da je i njegov vid bio ugrožen maglom. U prilog tome govori motivirano povezivanjem magle i mene, čime se opisuje kako zbog magle (metaforične) ni lirski subjekt, kao ni ostatak svijeta nije vidio, a kao posljedica toga niti njegov glas nije dopirao do boga. Iako je sve prožeto maglom i nebo sunca je mrtvo, ništa se dakle ne vidi, ali božje su oči pale u dušu lirskog subjekta, dajući mu time prvi put u pjesmi obilježje tjelesnoga. Paradoksalno, one su *pale ko dva crnasvijetla svijeta*. Lirski subjekt sada gleda božjim očima čije svjetlo rasvjetljuje tamu magle i mrtva sunca. Oksimoronski niz *crna svijetla* ističe paradoks božje tjelesnosti naspram duhovnosti lirskoga subjekta, ali i ambivalentnost svijeta koji je i crn i svijetao, i tjelesan i duhovan, u kojem ima i života i smrti, ističe još jednom jedinstvo suprotnosti na kojem se temelji pjesma. Ambivalentnost svijeta potvrđuje se i izriječom, brojem *dva* u opisu svijeta.

Ovaj stih tvori i djelomičnu zrcalnu strukturu u središtu koje se odražavaju *crna* i *svijetla*, dijeleći cijelu pjesmu na dva djela, tvoreći plohu zrcala u kojoj se do pridjeva *crna* odražava prvi dio pjesme, a od pridjeva *svijetla* preostali dio. Prvi je dio pjesme govorio o magli, mrtvome suncu, bezglasju i tami, a drugi će dio nastaviti o drugom dijelu jedinstva suprotnosti, o svjetlu, plesu, pjesmi, krik u čak. Da će u drugom dijelu pjesme prevladavati svjetlija atmosfera, da svijet neće više biti tako tmuran najavljeno je glasovnom vezom druge polovice ovoga stiha, motiviranim povezivanjem *svijetla* i *svijeta*. Snažna homofonska veza ostvarena neposrednom blizinom i ponavljanjem čitavog glasovnog sastava *svijeta* u *svijetla* (svijetla - svijeta) govori o prirodnoj povezanosti *svijetlog* i *svijeta*, govori nam da je nakon tame, *svijet* doista sada *svijetao*.

Nakon što se u prethodnoj strofi duša lirskoga subjekta molila uzvišenoj instanci, pretpostavljamo neimenovanome bogu, ona sada *sja od Njegovih očiju*:

Moja duša sja od Tvojih očiju

Da duša sja baš od *Njegovih* očiju izrečeno je pjesničkim postupkom aliteracije. Glas *j* motivirano povezuje riječi *sja*, *Tvoji*h i *očiju*, ali i *Moja*, ističući kako baš od *očiju* duša sja, i to baš od *Tvoji*h; *Tvoje* se oči odražavaju baš u *Mojoj* duši. Odražavanje se odvija i formalno, zrcalnom strukturom:

Moja duša sja od Tvojih očiju

*Moja* i *tvoja* gramatički se, možemo reći i leksički, zrcale, dok se zrcaljenje *duše* i *očiju* može smatrati tek djelomično leksičkim, oni su pjesnički antonimi, potpunu antonimičnost ostvaruju dakle u kontekstu pjesme, dok se na razini jezika može govoriti tek o relativnoj antonimiji (*duša* predstavlja nešto netjelesno, dok su *oči* dio tijela). Suprotstavljanje duhovnog i tjelesnog i ovdje je dakle prisutno, a preko njega se, kao i drugih spomenutih postupaka ponavljanja, uspostavlja vertikalna veza s ostatkom pjesme ukazujući tako na njezin prostorni karakter, kontekstualnu uvjetovanost značenja unutar nje.

Kazivanje o svijetlome svijetu nastavlja se i u sljedećoj strofi, prizivajući ponovno dušu, ovaj put dajući joj epitet *Svijetla*, sažeto ponavljajući time još jednom treći stih prve strofe, ali i ponavljajući s proširivanjem prvi stih druge strofe:

O Ti **Svijetla**! stvorit ću Ti **svijet**

Duša je i *draga* i *bijela* i *svijetla*, a pridjev *svijetla* ovdje je u skladu s promjenom osnovnog raspoloženja pjesme, ali je materijalna potvrda u prethodnoj strofi izrečenog sjaja duše zbog dva crna svijetla svijeta. Motivirano su povezane oči i duša – duša sja od svijetlih očiju da bi naposljetku i ona bila svijetla, baš kao što je bila i na početku pjesme. Kao i u prethodnoj strofi, glasovna metafora preko homofonske veze potvrđuje da je svijet sada svijetao (*svijet* se glasovno u cijelosti ponavlja u *svijetla*).

Homofonska je veza ovaj put proširena i na druge riječi pa se tako u homofonski niz uz **svijetla** i **svijet** uklapaju i **stvorit** te **stvari** prirodno povezujući stvaranje *svijeta*, odnosno svih *stvari* s nečim *svijetlim*. *Stvari* i *svijet*, izdvojene iz niza, međusobno su još čvršće povezane (**stvorit** – **stvari**) čime je materijalno pojašnjen odnos između stvaranja stvari i stvaranja svijeta. Stvaranje svijeta podrazumijeva stvaranje stvari, time je naglašen materijalan aspekt svega svjetovnog, zemaljskog. Ta je materijalnost već naglašena u prvoj strofi kada su polisindetskim paralelnim vezama izjednačeni grad, stvari i ljudi, a ovdje je potencirana spomenutom glasovnom metaforom, ali i dalje sadržajem:

sve će stvari Tebi plesati

lake lude lake lude

Sve će stvari Tebi pjevati

o mom Snu što raste iz dna mojih noći

Personificiranjem stvari ističe se zapravo materijalnost svijeta, onako kako ga doživljava lirski subjekt. Da je taj svijet neki granični svijet, na tankoj liniji između stvarnog i nestvarnog, zemaljskog i nebeskog, ukazuju već spomenuti pjesnički postupci u službi isticanja temeljne opreke pjesme, a potvrđeno je to i višestruko u ovoj strofi. Osim motiviranog, glasovnogpovezivanja *svijeta* koji nije još ni stvoren sa *stvarima* te personificiranja tih *stvari*, javlja se ovdje i izrazito ludički moment na tankoj granici između sna i jave, ili opet – života i smrti. Naime, sanje stanje počinka tijela, ali i nesvjesna duševna aktivnost za vrijeme spavanja, a metaforički i nedostižna želja (Anić, 2006) Međutim, san se često vezuje i uz smrt, poznate su izreke da je *smrt san bez snova* ili pak da je san *brat smrti*, a *zaspati vječnim snom* eufemizam je za *umrijeti*. U ovoj strofi sve stvari plešu i pjevaju o snu, ali zapravo kao *u* snu, da bi se radnja u sljedećoj strofi doista i premjestila *u* san. No, zadržimo se još malo na ovoj strofi. Najavljena svjetlost i glasovno je prožela prvi stih, aliteracijom glasa *s*, a nastavlja se još naglašenije u sljedećem stihu:

sve će stvari Tebi plesati

Aliteracija glasa *s* i brojčano potvrđena, iznosi 3,64%, što je tri puta više od očekivanog u glasovno neutralnom kontekstu, a motivirano povezuje riječi u kojima se javlja (*sve*, *stvari*, *plesati*). Plesat će tako sve stvari, ali plesat će i sve ostalo sadržano u zamjenici *sve* preko glasovne veze koju ona ostvaruje s istovjetnim zamjenicama iz prve strofe. Plesat će tako *sav grad*, *sve stvari* i *svi ljudi*, ali i *svi zemljini glasi* koji su bili umrli, točnije, oni će, kako saznajemo dalje u strofi, *pjevati*:

sve će stvari Tebi pjevati

Ponavljanjem glasovnoga sastava zamjenice *sav*, motivirano su povezani *grad*, *stvari*, *ljudi* i *glasi* pa se svi oni odražavaju u *svim stvarima* iz treće strofe koje i dva puta glasovno ponavljaju navedenu zamjenicu, prvi put doslovno (*sve*), a drugi put nepotpunom anagramskom vezom (sav/sve - stvari), pri čemu je oblik *sav* u potpunosti sadržan u imenici *stvari*.

Vertikalna struktura, prostorni karakter pjesme i ovdje naglašeno dolazi do izražaja. Osim odražavanja *grada*, *ljudi* i *glasova* u *stvarima*, pjesničkim postupkom ponavljanja, ovaj put prve polovice stiha, stvoreno je još jedno odražavanje koje je dovelo do poistovjećivanja, tj. do stvaranja pjesničkih sinonima – *plesati* i *pjevati* postali su sinonimima zbog međusobno

simetričnog položaja. Prvi dio stihova u kojima se nalaze te riječi potpuno je jednak, a obje riječi nalaze se na istome, jakome mjestu drugoga dijela stiha te su na taj način one izjednačene.

Njihova je sinonimičnost i glasovno potvrđena, vezuju ih glasovi: *p, e, a, t, i*, što znači da one čine nepotpuni homofonski par koji je postao pjesnički sinonimski par.

Stih koji se našao okružen ovim dvama stihovima glasovnim sastavom, tj. ponavljanjem glasova u određenom rasporedu, stvara ritam pjesme i plesa, materijalno se vežući za *ples* (a time i *pjesmu* koja je s *plesom* izjednačena) ponavljanjem glasa *l*, ali i vokala *a* i *e*:

lake lude lake lude

*L* je likvid, opušteni glas koji svojim karakteristikama dočarava opuštenu atmosferu pjesme i plesa, svojim kliznim pokretom oponaša plesne pokrete, a pravilnom izmjenom dvosložnih *lake* i *lude* stvara se i ritmička podloga glazbe uz koju se pleše i pjeva. Aliteracija glasa *l* i brojčano je potvrđena, javlja se učestalošću od 25%, odnosno osam i pol puta više nego u glasovno neutralnom kontekstu.

Višestruka ponavljanja unutar ovoga stiha uokvirena su dvama stihovima koji se međusobno ponavljaju, tvoreći tako čvrsto povezanu cjelinu. Pjevanje i ples, čitav ludički moment svoju razigranost opravdava svojim ciljem, a to je pjevanje o jednome snu, o nečemu što je i samo na granici stvarnog i nestvarnog, ozbiljnog i igre, budnosti i spavanja i, rekli smo već, života i smrti.

Iz sljedećeg stiha doznajemo da taj san *raste iz dna noći*:

o mom Snu što raste iz dna mojih noći

Ovdje se ponovno izrijeком (iz dna noći) i asonancom glasa *o* priziva tama iz prvoga dijela pjesme, ali ova tama nema težinu one mrtva sunca, ova je tama tek posljedica noći u kojoj se san uobičajeno i javlja. Tamni vokal *o* brojčano je potvrđen sa 17,24%, što je gotovo dvostruko više od očekivanog. San je motivirano povezan s noći ponavljanjem zamjenice *moj* ispred *sna* i ispred *noći*, a aliteracija *n* motivirano povezuje *dno noći* sa *snom*, naglašavajući pripadnost *sna* upravo *noći*. Izmjena, po svojim karakteristikama graničnih glasova, *m* i *s* materijalno prenosi atmosferu *sna* na cijeli stih, a spovezuje i *rastući san* sa *stvarima* koje će mu *pjevati* i *plesati* u *svijetu* koji će se *stvoriti* *Svijetloj*.

Govor o snu nastavlja se i u sljedećoj strofi ponavljanjima paralelnih struktura te izmjeno, svijetlih i tamnih glasova:

*U mom Snu je život samo Ti*  
*U mom Snu su žive samo Tvoje oči*  
što se u me ruše  
ko dva crna svijetla svijeta  
*U mom snu su žive samo Tvoje ruke*  
što me hoće da ogrle  
ko dva duga bijela krika

Prva dva stiha s petim stihom čine simetrične strukture u kojima je prvi dio posve jednak, a drugi dio leksički varira, zadržavajući ipak isti smisao, ističući živost materijalne strane boga u snu lirskoga subjekta. Kao i u posljednjem stihu prethodne strofe, snovitost ugođaja prikazana je izmjenom izrazito tamnoga *m* te svijetloga *s*, a s vokalske strane, tamnima *o* i *u* suprotstavljaju se svijetli *i* te *e*, i to tako da se na početnom, jakom mjestu sva tri stiha nalazi tamni vokal *u*, a na također jakim krajevima prva dva stiha nalazi se vokal *i*, dok je na posljednjem mjestu trećega svijetli vokal *e*.

UmomSnu je život samo Ti  
UmomSnusu živesamo Tvojeoči  
(...)  
Umomsnusu živesamo Tvoje ruke

Igra svijetlih i tamnih glasova nastavlja igru plesa i pjesme započetu u prethodnoj strofi, ali i opisuje karakter sna te ističe opreku između sna i jave, najavljuje ponovno suprotstavljanje crnog i bijelog (svijetlog) svijeta –

što se u me ruše  
ko dva **crna svijetla** svijeta

tjelesnog i netjelesnog–

U mom Snu su žive samo Tvoje **oči**  
(...)

U mom snu su žive samo Tvoje **ruke**

(...)

U mom snu je živa samo Tvoja **duša**

te zemaljskog i nebeskog –

koja meni vječno sja kroz **prostore**

povrh mrtvih razmrskanih **zvijezda**

Nematerijalan, nestvaran čak, karakter sna naglašen je zrcalnim strukturama unutar triju simetričnih stihova četvrte strofe u kojima se san (koji se, ako što je već spomenuto, često povezuje sa smrću) suprotstavlja životu, a njihovo je suprotstavljanje pojačano vezanjem sna uz lirskog subjekta (mom snu), a života i živog uz materijalnu stranu nadzemaljske instance (Ti, Tvoje oči, Tvoje ruke):

U mom Snu je život samo Ti

U mom snu su žive samo Tvoje oči

U mom snu je živa samo Tvoje ruke

Dok se *mom* i *Ti*, odnosno *Tvoje*, i gramatički i pjesnički ovdje zrcale, *život* i *žive* se u *snu* odražavaju prvenstveno pjesnički, iako, rekli smo, *san* može biti shvaćen i kao "brat smrti" pa

stoga sa *životom* tvoriti antonimski par.

Nadalje, stihovi:

što se u me ruše

ko dva crna svijetlasvijeta

sa završetkom prethodnoga stiha (U mom Snu su žive samo **Tvoje oči**)

ponavljaju istoznačne stihove druge strofe –

Tvoje oči u mene su pale

(Tvoje oči) što se u me ruše

ko dva crna svijetla svijeta

ko dva crna svijetlasvijeta

Oči koje se rušemotivirano su povezane s crnim svijetom, ali i s rukama koje *hoće da ogrlje kao dva krika, aliteracijom glasa r. Da su ruke doista kao dva krika dodatno je iskazano i aliteracijom glasa k. Da bi ruke mogle ogrliti, moraju biti dugačke što je potvrđeno i glasovnom metaforom: ogrlje – duga, a tamni zvučni okluziv g koji je nizak te pripada okluzivima, najnapetijim glasovima, sinestetski unosi nelagodu najavljujući dva krika<sup>7</sup> s kojima je i glasovno povezan, preko još napetijeg okluziva k, bezvučnog parnjaka zvučnomeg.*

Gradacija napetosti prisutna je dakle i glasovno i semantički, a odgovara ugođaju noći u kojoj se odvija san koji se suprotstavlja životu prožetom onostranim. Prisutnost nezemaljskog, božanskog, nepoznatog, uvijek unosi dozu nesigurnosti, napetosti, upravo zato što nam nije poznato, nije uobičajeno, pa iako pozitivno, izaziva dozu neugode. Što je san lirskoga subjekta više prožet nezemaljskim, to je napetost veća, potvrđuje to i posljednja strofa u kojoj se opet javlja pridjev *mrtav* iz prve strofe, nakon što je u posljednje tri eufemiziran *snom* te leksički prevladan *životom* i *živim*:

U mom snu je živa samo Tvoja duša

koja meni vječno sja kroz prostore

povrh mrtvih razmrskanih zvijezda

---

<sup>7</sup>*Krik* - jak i oštar uzvik koji nije odraz voljne radnje - od boli, straha, iznenađenja (Anić, 2006)

Materijalno i nematerijalno ovdje se postepeno izjednačuju, san lirskoga subjekta ne suprotstavlja se više tjelesnim aspektima božanskog aktera, već se dovodi u odnos s njegovom dušom, koja sada, kao i duša lirskoga subjekta ranije – sja. Vječni sjaj božanske duše u snu ponavlja sjaj duše lirskoga subjekta zbog božanskih očiju, očiju koje su pale u njega i očiju koje žive u njegovu snu.

Veza između *očiju* i *sjajaduše* lirskog subjekta te *vječnog sjaja* božanske duše iskazana je i na glasovnoj razini: očiju/oči – vječni. Vječni je *sjaj duše* doista odraz *sjaja očiju*, *oči* su drugim riječima "*ogledalo duše*", a duša se lirskoga subjekta ogleda u božanskoj duši, jer upravo je duhovno to što ih povezuje, ono što je neprolazno. Vječni *sjaj duše* motivirano je povezan sa *zvijezdama*, glasovnim ponavljanjem poistovjećen je njihov sjaj: vječno – sja – zvijezda. Usprkos mrtvome nebu i mrtvome suncu, Njegova duša ipak sja kroz prostore, i to baš povrh mrtvih razmrskanih zvijezda. Motivirano povezivanje *prostora* i *mrtvih zvijezda* upućuje na činjenicu da duša sja upravo tamo gdje je svaki sjaj (svjetlost uopće), bio ugašen. Duša sja kroz te *prostore*, ali i izdiže se *povrh* njih, jer duša je nezemaljska, nebeska, ona je uvijek iznad prostora pa je temeljna opreka pjesme na samome njezinu kraju još jednom istaknuta. Aliteracija vibranta *r* u posljednjem stihu oslikava razmrskanost zvijezda, naglašavajući njihovu smrtnost. Pridjev *razmrskane* pjesnički je sinonim pridjevu *mrtve*, pojačava dojam *mrtvih zvijezda*, opetujući ga semantički, ali i glasovnim sastavom: mrtvihrazmrskanih.

Pjesma tako završava, kao što je i započela, snažnom oprekom između života i smrti dovedenom u odnos koji ih izjednačuje – i u smrti duša je živa, živa je na početku pjesme, uz mrtvo nebo i mrtvo sunce, a živa je i nakraju pjesme uz mrtve, razmrskane zvijezde. Pjesma je ovim jedinstvom suprotnosti uokvirena, naglasila je, uz sve ostale navedene pjesničke postupke, svoju prostornost, vertikalni karakter, kontekstualnu uvjetovanost značenja, sve ono što čini fonetiku pjesme.



#### 4.4.2. Sinteza

Naslovom najavljeni zanos otkriva se u pjesmi kao san, kao graničnost života i smrti. Kontrastom se već u prvom stihu ističe ta granica, a kumulacije kao i sintaktička, polisindetska ponavljanja afektivan su znak stanja lirskoga subjekta. Kontrasti i figure sveobuhvatnosti prevladavaju prvom strofom ističući temeljnu opreku pjesme, jedinstvo suprotnosti – život i smrt. Uzvik i vokativ prve strofe sažeto su ponovljeni u drugoj, uz izmjenu i u trećoj strofi, a sažimajući kontekst koji im prethodi ističu vertikalnu organizaciju pjesme, kontekstualnu uvjetovanost značenja. Kontrasti se nastavljaju i u drugoj strofi, što leksički, što pjesnički – crno i svijetlo, duša i oči. Aliteracija u trećoj strofi nadovezuje se na uzvik povezujući ključne riječi, a potom i upućujući na lakoću kretanja. Paralelne strukture četvrte strofe naglašavaju važnost nadljudskog agensa kojemu se kroz cijelu pjesmu lirski subjekt obraća, aliteracija povezuje najvažnije riječi, povezujući ih s ključnim riječima prethodnih strofa, ali i posljednje koja ponavlja paralelne strukture četvrte strofe, uvodeći kontrast na razini tjelesnog i duhovnog. Pridjev *mrtav* zaokružuje čitavu pjesme, javljajući se

u prvom i posljednjem stihu pjesme, a ističe i drugim postupcima višestruko istaknutu opreku života i smrti.

## 4.5. Bakterije

### BAKTERIJE

Mene jedu bakterije  
Trune trune jadno meso  
Bože zar ti nije žao?  
Ja sam dijete. Bože! Dijete!

Neke noći neka vina  
neko cvijeće ruke oči mračne oči  
Sada: propast mesa bolest  
bakterije  
Ništa  
Bože!

Vjerenice što će Tebi  
meso koje sane

oči ko dva mrtva crna cvijeta  
jedno dijete koje gori u propast?

Gasnu vatre snovi zvijezde  
Vjerenice Tvoje moje vatre snovi zvijezde  
Mrtve oči u noć postaju  
Meso prska u neke atome  
Vjerenice Tvoje moje meso

Svijetla, sakrij svoje crne svete oči  
Slušaj: šum je zvuk je: dolazi  
užas časa:  
duboko u noći moja duša mre  
I iz noći jedna Ruka dolazi  
neosjetno k mojoj duši preko stvari.

#### 4.5.1. Transkripcija

bakterije||

mene jedu bakterije||

trune□trune jadno meso□

boze□ zarti nije zao?□l

jasam di□ete.□boze!□di□ete□l

neke notti↓ neka vina↓

neko tsvi□etce□ruke□?otfi↓mratne□?otfi↓l

sada1propast mesa1bolest↓l

bakterije↓l

nifta↓l

boze1l

vjerenitse□ftotce tebi□

meso koje saxne□l

ʔotfi□ kodva mǣtva□ tsǣrna tsvi□ eta||

jedno di□ ete1 koje gori1ʔupropasti||

gasnu vatre□ | snovi□ |zvi□ ezde||

vjerenitse□ twoje□ moje□ vatre| snovi| zvi□ ezde||

mǣtve otfi□ ʔunotǣ postaju||

meso prska□ ʔuneke atome||

vjerenitse□ twoje□ moje meso||

svi□ etla□ sakrij svoje tsǣrne□ sveteʔotfi||

slufaj|| fumje| zwukje| dolazi||

7u3aftfasall

duboko7unotti□ moja dufa mørell

7øiz notti□ jedna ruka dolazill

neosjetnol kmojoidufi□ prekostvarill

#### 4.5.2. Analiza

Pjesma je sastavljena od pet strofa različitog broja slobodnih stihova, bez obvezatne rime, a broj slogova u stihu te broj stihova u strofi je neodređen. Dva su stiha pomaknuta iz vertikalne ravnine pjesme poravnate s lijeve strane pa bjelina stranice predstavlja dulju emotivnu stanku, a horizontalno pomicanje stihova u službi je njihova isticanja, ali i međusobna povezivanja, izjednačavanja.

Versifikacija tvori temeljno ustrojstvo jedinice misli. Iako interpunkcija ne izostaje u potpunosti, provedena je nedosljedno, a i statistički neočekivano. Od pet vokativa u pjesmi samo je jedan odvojen zarezom (u posljednjoj strofi), kao što se i točka javlja samo jednom u prvoj strofi. Upitnik se javlja dva puta, a uskličnici dvotočje po tri puta. Izbor interpunkcije

govori o emotivnom angažmanu pjesme. S obzirom na načelni izostanak interpunkcije, afektivnost koja se očituje intonacijom, a u pismu se može bilježiti rečeničnim znakovima (primjerice zarezom ili točkom na mjestu na kojem želimo ostvariti emotivnu stanku) iščitava se prvenstveno iz pjesničkih postupaka građenja pjesme pa su tako mjesta najveće afektivnosti ujedno i mjesta najistaknutijih pjesničkih postupaka. Interpunkcije koje se javljaju u pjesmi, budući da se javljaju iznimno (za Šimićev opus i prečesto), i same su više pjesnički nego pravopisni postupak. Uskličnik – interpunkcijski znak kojim se bilježi povišen ton kao rezultat naglašenog osjećajnog odnosa govornika prema sadržaju iskaza (Barić i dr., 2005) javlja se u pjesmi na dva mjesta iza vokativa, nakon izravnog obraćanja dakle, gdje i nije neuobičajeno da stoji uskličnik (*Bože!*), međutim, upravo treći primjer pojavljivanja ovoga znaka u pjesmi (*Dijete!*) potvrđuje da on nema tek popratnu ulogu obraćanja u vokativu, već dva vokativna iskaza preuzimaju ulogu uzvika, specifičnog primjera bezglagolske rečenice, koji predstavljaju veliku koncentraciju govorne energije, veliko bogatstvo govornog sadržaja (Vuletić, 2006). Usklična rečenica *Dijete!* tako uopće nije vokativna, ona je nominativna, čime je afektivnost uzvika još jače istaknuta te upućuje na afektivnost i preostale dvije usklične rečenice, odnosno na njihov tretman upravo kao uzvika, a ne vokativnih obraćanja. Upitnik se pak u pjesmi javlja na dva mjesta iza retoričkih pitanja, pitanja na koja se odgovor ne očekuje, a znak su povećane afektivnosti. „Retoričko je pitanje prikrivena tvrdnja kojom se naglašavaju govornikovi stavovi i dojmovi, izriču šokantne i dirljive stvari, ističu jake emocije poput ljubavi, oduševljenja, čuđenja, mržnje, ogorčenosti, sažaljenja. Izrazito je sugestivno, zamjenjuje objektivni način govora subjektivnim, učinak nadređuje sadržaju, konotaciju denotaciji“ (Bagić, 2010). Retoričkim se pitanjem oblikuje misao afektivno predočava, ono iskazu pridaje snagu pa i pjesnici nerijetko posežu za nizom retoričkih pitanja, između ostalog, i kako bi naglasili emocionalnost lirskoga subjekta (Bagić, 2010). Dvotočje, koje se u pjesmi javlja tri puta, znak je ovdje također emotivno bogatoga izraza. Ono stoji u pjesmi na mjestima na kojima se ostvaruje emotivna stanka, na mjestima na kojima se pauzom želi istaknuti iskaz koji slijedi, ali u nizu uzastopnih dvotočja u posljednjoj strofi, i iskaz koji mu prethodi.

Naslov najavljuje temu, ali i temeljni ugođaj pjesme:

## BAKTERIJE

Bakterije imaju negativno konotativno značenje, povezuje ih se vrlo često s različitim bolestima pa je takva konotacija iskorištena i u ovoj pjesmi.

Odmah nakon naslova slijedi stih:

Mene jedu bakterije

Tako su bakterije iz naslova ponovljene odmah u prvome stihu, izrijeком, ali i semantički konotativno, kao organizmi koji jedu čovjeka, točnije, njegovo meso:

Trune trune jedno meso

Na samom se početku pjesme može nazrijeti temeljni pjesnički postupak njezina građenja – ponavljanje. Ponavljanje će se javljati na glasovnoj, leksičkoj, semantičkoj, sintaktičkoj i grafičkoj razini, a u prvome stihu uočava se glasovno i leksičko ponavljanje:

Mene jedu bakterije

Glasovno se ponavljanje očituje kao asonanca glasa *e*, čime se već i ponavlja dio glasovnoga sastava naslova, koji se potom i u potpunosti leksički ponavlja. Asonanca glasa *e* brojčano je potvrđena s 29,4%, što je preko dva i pola puta više od očekivanog pojavljivanja u glasovno neutralnome kontekstu. Asonanca ovdje motivirano povezuje *jedenje* s *bakterijama* te potvrđuje istinitost kazivanja da *bakterijejedu* lirsko *mene*. *Jedenje* je s *bakterijama* povezano i unakrsnim održavanjem glasovne skupine *je*, na početku *jedu* i na kraju *bakterije*; *bakterije* su "pojele" dio riječi *jedu*, kao što su pojele i dio linskoga subjekta. Posljedica tog jedenja iskazana je u sljedećem stihu glasovnim i leksičkim ponavljanjem:

Trunetrune jadno meso

Aliteracija glasa *n* iznosi 26,3%, tj. gotovo pet puta više od očekivanog (4,57 – 5,44%), a motivirano povezuje truljenje s predmetom truljenja, i to preko njegova atributa (*trune - jadno*). Ova nam aliteracija potvrđuje i da je ono dio linskoga subjekta (*mene*). Potpuno leksičko ponavljanje *trune trune*, osim što naglašava truljenje, svu njegovu gadost, ističe i njegovo trajanje, postupnost procesa truljenja mesa, ali i motivirano, glasovnom metaforom, još jednom ističe bakterije kao glavnog uzročnika truljenja – *trune* čini nepotpuni homofonski par s *bakterije*, ponavljanjem glasova *t*, *r*, *e* u istome rasporedu. Ponavljanje se javlja i u obliku asonance, i to glasa *e*, kao i u prvome stihu te još jednom prirodno povezuje truljenje



(*trune trune*) i njegov predmet – *meso*.

Da je bolest izazvana bakterijama shvaćena kao stanje pod Božjim utjecajem, izriče se u trećem stihu retoričkim pitanjem:

Bože zar ti nije žao?

Pitanjem na koje ne očekuje odgovor, lirski subjekt pojačava afektivnost izraza, ističe svoje emotivno stanje, oslikava ga, poručuje Bogu: *Bože, trebalo bi ti biti žao*. A čini to aliteracijom glasa *ž* koji se javlja učestalošću od 12,5%, tj. gotovo 20 puta više od očekivanog (0,63 – 0,64%), a motivirano povezuje riječi *bože* i *žao*, implicirajući da bi Bogu trebalo biti žao, gotovo u nevjerici se pitajući je li moguće da mu nije žao. Ove su dvije riječi povezane i ponavljanjem glasa *o* te čine nepotpuni anagramski par. Obraćanje Bogu se nastavlja, a obrazloženje zašto bi lirskog subjekta trebalo žaliti, poštediti, dolazi u obliku jedne izjave, jednog vokativa i jednog usklik, a ustvari triju uzvika, vapaja čak:

Ja sam dijete. Bože! Dijete!

Prva rečenica je izjavna (na to upućuje točka), a u drugoj rečenici uskličnik tek prati vokativno obraćanje. Treća rečenica nalazi se u istome stihu s prve dvije te je kao i one istaknuta rečeničnim znakovima i dio je obraćanja lirskoga subjekta Bogu, pa govori o pravom značenju prve dviju rečenica. Rečenice su svojim položajem, navedenom interpunkcijom i obraćanjem te nizanjem u istome stihu poistovjećene pa se i njihova afektivnost poistovjećuje, tj. i prva, formalno izjavna rečenica, ima već težinu uzvika, težinu emotivno nabijenog iskaza. Ove tri rečenice tvore zapravo gradaciju, prikazuju postupno bujanje emocija lirskoga subjekta. U nevjerici, iscrpljen bolešću, on izriče: *Ja sam dijete*. Ne izazvavši time suosjećanje, on zajeca: *Bože!*, ponavljajući time, sažetim leksičkim sastavom, ali bogatim govornim ostvarenjem rečenicu iz prethodnoga stiha. Kulminacija kao posljedica zgroženosti, straha, užasa i uviđanja bespomoćnosti, bezizlaznosti, ostvaruje se uzvikom, elipsom koja je izbacila gotovo sav leksički materijal i razumljiva nam je samo zato što ponavlja *dijete* iz prve rečenice stiha. *Ja sam dijete*. i *Dijete!* semantički su istovjetne rečenice. Ono što je prva izrazila prvenstveno leksičkim sastavom, druga izražava prvenstveno govornim ostvarenjem. Reducirajući leksički materijal, ona je dobila na jačini, na afektivnosti, ona je sada pravi odraz emocionalnog stanja lirskoga subjekta, ona funkcionira kao uzvik, gotovo kao krik. Ovi uzvici na kraju strofesvojim bogatim govornim sadržajem sažimaju sve što je prethodno rečeno.

Čitava je strofa čvrsto povezana u zatvorenu strukturu vertikalnim vezama koje ukazuju na njezin prostorni karakter, spomenuta su to ponavljanja između prva dva i druga dva stiha teasonanca glasa *e* kroz cijelu strofu, ali i naizgled prikriveno ponavljanje koje povezuje dva parna stiha - *jadno meso* s kraja drugog stiha tvori djelomičnu glasovnu zrcalnu strukturu s *ja sam* s početka četvrtoga stiha:

Trune trune jaдно meso

Jaсам dijete. Bože! Dijete!

U istoj horizontalnoj ravnini izgledalo bi to ovako:

jaдно meso Jaсам

Odražavanje *ja* u *jadno* lirski subjekt izriče kako je i sam jadan, a djelomično anagramsko odražavanje *sam* i *meso* izjednačava lirskog subjekta s njegovim tijelom, naglašava njegovu tjelesnost, njegovu prolaznost, propadanje.

Sljedeća strofa nastavlja započetu temu, ali izraz je sada mnogo nekoherentniji, ostvaruje se zapravo raspadanje iskaza najavljeno posljednjim stihom prve strofe. Afektivnost je sada potpuno prevladala:

Neke noći neka vina  
neko cvijeće ruke oči mračne oči  
Sada: propast mesa bolest  
bakterije  
Ništa  
Bože!

Prvi stih tako se isprva čini kao potpuna promjena teme, a u drugome stihu tek mračne oči daju naslutiti da se nastavlja ugođaj iz prve strofe. Prvi se stih glasovno nadovezuje na prethodnu strofu:

Nekenoći neka vina

Aliteracija glasa *n* ponavlja aliteraciju iz drugoga stiha prve strofe te motivirano vezuje neke noći i vina s trunućim jadnim mesom. Prikazana blagostanja noći u kojima su se ispijala vina postaju tako suprotnost truljenju mesa, prisutnoj bolesti. Uz glasovno odražavanje, primjetno je i gramatičko te semantičko odražavanje – riječi se unutar stiha unakrsno ponavljaju. Zamjenica *neki* javlja se prvo u ženskome rodu, a potom u srednjemu, a upravo to ponavljanje zamjenice kojoj svaki put slijedi pripadajuća imenica, izjednačuje njihove imenice – *noći* i *vina*. Osim što tvore nepotpuni anagramski par (ponavljanjem *n* i *i*), dvije dvosložne imenice unakrsno su postavljene unutar stiha u kojem slijede također dvosložne zamjenice, s kojima ih veže spomenuta aliteracija glasa *n*. *Noći* su tako motivirano potvrđene kao doba u koje su se ispijala *vina*, one su im postale i pjesnički sinonim (obje imenice predstavljaju stanje blagostanja i zdravlja).

Neke noći neka vina


Ovo se zrcaljenje prebacuje i u prvi dio sljedećega stiha:

*neko cvijeće* ruke oči mračne oči

Dobivamo tako strukturu:

Neke noći neka vina neko cvijeće

Odražavanje ovdje ne prestaje, tek se nešto mijenja pa i drugi dio stiha tvori zrcalnu strukturu:

  
ruke oči mračne oči

Pridjev *mračne* postao je ploha zrcala u kojoj se odražavaju *oči*, a njihov mračni karakter istaknut je i aliteracijom glasa *č*, te ponavljanjem *oči*ju prije i nakon pridjeva čime kao da nastaje odnos inverzije i neinverzije. Već prvim iskazom *oči* su u sebi sadržavale svoj pridjev, naknadno je on i izrečen, a osim što je glasovno ponovio svoju imenicu, ponavljanje je i izrijekom uslijedilo. Oči su to u kojima se zrcali ono što je bilo nekada i ono što je sada. *Neke, neka, neko* neodoljivo podsjeća na neizrečeni prilog *nekad*, a glasovna se metafora potvrđuje uvođenjem priloga *sada* u trećem stihu strofe:

Sada: propast mesa bolest

Prilog *sada* tvori vertikalni niz sa zamjenicama *neke* i *neko*, a preko njihove glasovne veze i sa zamjenicom *neka*. Osim toga, i semantički se nadopunjuju, suprotstavljaju – zamjenicama slijede *noći, vina, cvijeće* (pozitivne konotacije), dok prilogu *sada* slijedi *propast mesa bolest* (izrazito negativna konotacija). Propadanje mesa i bolest koja očito vodi u smrt iskazano je glasovnim sastavom, aliteracijom izrazito visokoga glasa *s*, koji svojim karakteristikama stoji na granici zvuka i tišine, a metaforički ovdje i zdravlja i bolesti, života i smrti. Aliteracija je brojčano potvrđena s 19%, odnosno javlja se četiri puta češće nego što se statistički očekuje. Napeti bezvučni okluzivi *p* i *t* te zvučni *b* pridonose napetosti atmosfere (propast mesa bolest).

Versifikacijskom distorzijom otkriva se u sljedećem stihu još jedanput uzrok bolesti – *bakterije*, izrijekom se imenuje u četvrtom stihu strofe kojoj slijede dvije versifikacijski distorzirane elipse:

bakterije

Ništa


Bože!

Distorzirani element *bakterije* u službi je isticanja uzroka bolesti, ali i sažimanja prethodnoga konteksta. Osim semantičko, sažimanje je i formalno – ovaj stih ponavlja u sebi prvi stih pjesme (*Mene jedu bakterije*). Leksički reduciran, u svom bogatom govornom ostvarenju sadrži semantiku prvoga stiha. Kao što je ovaj stih još jednom otkrio uzrok bolesti, tako

sljedeći stih otkriva njezinu krajnju posljedicu – *Ništa*. Elipsa svojim bogatim govornim sadržajem ponavlja prethodni kontekst, sažima ga, a u izdvojenom stihu sažimanje je još izraženije. Slijedi još jedna eliptična rečenica, također izdvojena u zasebni stih, a budući da se radi o vokativu koji ima ulogu uzvika (*Bože!*), afektivnostje ovdje gradirala do maksimuma. Taj stih, osim što sažima prethodni kontekst, ponavlja u sebi, u svom bogatom govornom ostvarenju, posljednji stih prve strofe, koji je sam činio gradacijski niz. Gradacijski vrhunac tako zaključuje gradacijski niz, ali i ponavlja onaj prethodni, čime se kulminacijski učinak udvostručuje. Gradacija je zapravo počela prvim stihom strofe, nadovezujući se tako na gradaciju iz prethodne strofe. Povezivanje elemenata u gradacijski niz ostvareno je nizanjem eliptičnih iskaza koje ostvaruje kulminaciju versifikacijskom distorzijom elemenata u zasebne stihove. Prvih šest stihova druge strofe tako uopće nema glagola, jer glagoli se prvi eliminiraju u afektivnom izrazu, a elipsa se prima kao slika jer eliminira protok vremena (Vuletić, 1999). I još nešto: slika uvijek djeluje jače od riječi.

Šesti stih ove strofe (*Bože!*)povezan je s četvrtim stihom prve i zrcalnom strukturom na koju se nadovezuje, odnosno koju upotpunjuje:

Ja sam dijete. Bože! Dijete! (Bože!)



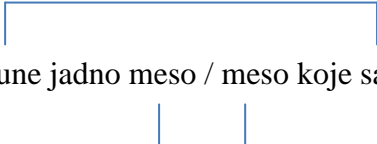
Tako se još jednom priziva motivirana veza preko koje anagramskim ponavljanjem lirski subjekt priziva Božje sažaljenje. Vertikalna struktura pjesme ovim je postupcima još jednom potvrđena.

Nakon niza eliptičnih rečenica u gradacijskom nizu, obraćanje Bogu zamjenjuje obraćanje *vjereniciu* sljedećoj strofi:

Vjerenice što će Tebi  
meso koje sahne  
oči ko dva mrtva crna svijeta  
jedno dijete koje gori u propasti?

Čitava strofa sastoji se zapravo od jedne rečenice, točnije od retoričkoga pitanja oblikovanoga kao izravno obraćanje u vokativu koje, još jednom u pjesmi, funkcionira kao gradacija (*meso koje sahne/oči ko dva mrtva crna svijeta/jedno dijete koje gori u propasti*). Afektivnost izraza tim je postupcima višestruko naglašena.

Asonanca glasa *e* u prva dva stiha ove strofe motivirano povezuje riječi u kojima se javlja – *vjerenice*, (će), *Tebi*, *meso*, (koje), *sahne*, upućujući nas na ključne riječi prve strofe u kojoj je asonanca toga glasa također istaknuta. Upućuje nas tako na to da je obraćanje *vjerenici* u vokativu istovjetno obraćanju *Bogu;mene* se gramatički, a i položajem, suprotstavlja *tebi*, odnosno jakim mjestima se poistovjećuju (početak i kraj stiha), *jedenje bakterija* rezultira *truljenjem*, a sada i *sušenjem* mesa. Osim asonance, potonje je povezano i zrcalnom strukturom koju tvore drugi stih prve i drugi stih treće strofe:


  
Trune trune jedno meso / meso koje sahne

*Meso koje trune* i *meso koje sahne* zrcale se jedno u drugome, a preko zrcalne strukture, ali i glasovnoga ponavljanja (*n*, *e*) glagoli *trune* i *sahne* motivirano su povezani te tvore pjesničke sinonime (i leksička značenja su im bliska).

Sljedeći stih usporedbom prožetom aliteracijom donosi opis očiju lirskoga subjekta:

oči ko dva mrtva crna cvijeta

Najizraženija je aliteracija glasa *v* koja povezuje riječi *dva*, *mrtva* i *cvijeta*, a preko asonance glasaa, ovome se nizu priključuje i pridjev *crna*. *Mrtva* je s *crna* dodatno povezan glasom *r*, a s riječju *cvijeta* glasom *t*. Prepletenost ovih glasovnih veza zorno prikazuje oči, a opravdanost njihove usporedbe s mrtvim cvjetovima potvrđena je ponavljanjem glasa *v* u broju dva koji predstavlja oči te pridjevu i imenici s kojom se uspoređuju. Da su cvjetovi mrtvi potvrđuje atribut *crna*, konotativno i glasovno, aliteracijom vibranta *r*. Gotovo cijeli glasovni sastav *cvijeta* izrečen je prije nego što se cvijet doista i leksički ostvario – *v* i *a* u *dva*, *t*, *v*, *a* u *mrtva*, *c* i *a* u *crna* te na početku *i* u *oči*. Najjača je naravno veza između *cvijeta* i njegovih atributa *crna* i *mrtva*. Prirodno su povezani atributi sa svojom imenicom, nose je u svome glasovnom

sastavu i prije nego što se ona doslovno ostvarila. Svojim konačnim ostvarenjem, imenicaponavlja u sebi svoje attribute – iako je cvijet obično pozitivno konotiran, u ovome kontekstu, pod utjecajem pripadajućih mu atributa, ali i širega konteksta pjesme, nosi u sebi oznaku negativnoga.

Nakon parcijalnog opisa, prvo mesa pa očiju, slijedi cjelovitiji opis lirskoga subjekta koji naznačene metafore iz prethodnih stihova dovodi do vrhunca:

jedno dijete koje gori u propasti

*Propast mesa* nije dakle samo tjelesna, ona je i metafora osobne propasti koja se otkriva aliteracijom glasa *r* koja povezuje *gorenje* i *propast*. *Propast* ima značenje potpunog uništenja svega (kao posljedica katastrofe, nesreće itd.), materijalnog ili moralnog pada; sloma, upropaštenja i na kraju prestanka postojanja, smrti. *Gorjeti* znači izgarati (u vatri), ali i imati vrućicu ili čeznuti za čime (Anić, 2006). Kontekst pjesme otkriva da *gorjeti* ovdje ima jedno od prva dva navedena značenja, dakle odnosi se na fizički aspekt tijela, dok *propast* nadilazi tjelesno, ili barem isključivo tjelesno, *propast* je ovdje i slom i upropaštenje i propadanje koje vodi do smrti. *Gorenje u propast* motivirano je glasom *r* povezano i s *mrtva* i *crna*, ali i priziva ponovno *vjerenicu*, pojačava upućeno joj pitanje prisjećanjem na *trulež* mesa uzrokovan *bakterijama*.

Vatra koja je gorjela, gasne u sljedećoj strofi:

Gasnu vatre snovi zvijezde

Vjerenice Tvoje moje vatre snovi zvijezde

Mrtve oči u noć postaju

Meso prska u neke atome

Vjerenice Tvoje moje meso

Prvi stih kumulacijom, tipičnim Šimićevim postupkom, govori o metaforičkom gašenju vatre, povezuje meso koje *sahne* s vatrama, snovima i zvijezdama koje *gasnu*. Da se radi o istome procesu potvrđuje i glasovna veza: *sahne* – *gasnu*, a da to nisu obične vatre, već snovi lirskoga subjekta, zvijezde u smislu stremljenja nečemu višem, izrečeno je aliteracijom glasa *v* koji motivirano povezuje *vatre*, *snove* i *zvijezde*. Uz navedenu glasovnu vezu, njihovo gomilanje uz glagol *gasnuti* čini pjesničkim sinonimima. Vatre koje su gorjele u lirskome

subjektu njegovi su snovi, snovi o zvijezdama, o nedostižnim visinama, snovi koji sada gasnu, a već su u prethodnoj strofi počeli izgarati.

Sljedeći stih ponovno se obraća vjerenici, višestrukim pjesničkim postupcima naglašava visok stupanj emotivnosti koji u njemu izaziva gašenje vatri:

Vjerenice Tvoje moje vatre snovi zvijezde

Ovaj se stih najprije ističe svojim položajem u strofi, odnosno čitavoj pjesmi, horizontalno je pomaknut udesno, narušavajući tako lijevu vertikalnu pjesme. Tim je pomicanjem stih istaknut, ostvarena je pauza prije njegova početka, čime je implicirana važnost iskaza koji slijedi, ali i afektivnost prethodnoga iskaza. Gašenje vatri, snova i zvijezda u prethodnome stihu toliko je utjecalo na lirskog subjekta da svoje emocije nije mogao odmah leksički izraziti (šutnja bolje izražava emocije od bilo kakvih riječi), a kad je i uspio progovoriti tek je ponovio rečeno. Doslovno ponavljanje kumulacije koja ima ulogu gradacije udvostručilo je njezin učinak, njezinu afektivnost. Između svake riječi ovoga stiha ostvaruje se dugačka emotivna stanka, baš kao i prije izgovaranja prve riječi, a grafički je to dočarano produživanjem ovoga stiha u horizontalnoj ravnini, vidno izvan prosječnog okvira pjesme. Zrcalna struktura unutar stiha naglašava bliskost lirskog subjekta i *vjerenice*, ali i ističe kolebanje govornoga izraza nabijenog emocijama:

Vjerenice Tvoje moje vatre snovi zvijezde

Vjerenice i vatre tvore glasovnu zrcalnu strukturu, dok se tvoje i moje, osim glasovno, i semantički odražavaju.

Da su snovi lirskog subjekta ujedno i snovi njegove vjerenice, osim navedene zrcalne strukture koja pojačana glasovnim ponavljanjem izjednačava tvoje i moje, govore i glasovne veze ostalih riječi u stihu. *Vjerenica* je tako ponavljanjem glasa vmotivirano povezana s riječima: tvoje, vatre, snovi, zvijezde, čime je potvrđeno – vatre, snovi i zvijezde doista su i tvoji. *Vjerenica* je sa *snovima* povezana i dodatnim glasovima, uz *v*, to su *n* *te* *i*, što



poistovjećuje *snove* i *vjerenicu* u očima lirskoga subjekta. Vjerenica predstavlja njegove snove, a u prilog tome govori i položaj *snova* i *vjerenice* unutar stiha u odnosu na *moje*:

Vjerenice Tvoje **moje** vatre snovi zvijezde

*Mojese* tako nalazi u središtu, pored njega su Tvojei vatre, povezane glasovnom metaforom, baš kao na rubovima Vjerenice i snovi. *Zvijezde* koje nastavljaju ovaj niz posebno su izdvojene iz horizontale pjesme, produžuju je, ističući svoj nedostižni karakter, a svojim položajem, ali i glasovnim sastavom također se izjednačuju s *vjerenicom*:

VjereniceTvoje moje vatre snovi zvijezde

I jedna i druga riječ nalaze se na istaknutim mjestima u stihu (prvom i posljednjem), a vezuje ih i glasovna metafora, ponavljanje glasova *vie*.

Sljedeći stih ponovno izrijekom priziva smrt, odnosno mrtvo, pojačavajući dojam izmjenom tamnih vokala *u* i *o* te, kao i stih koji mu slijedi, specifičnom valentnošću:

Mrtve oči u noć postaju

Meso *prska* u neke *atome*

Zvuk prskanja mesa glasovno je dočaran: *s, p, r, s*. Prskati znači izbacivati kapljice, iskre ili zrake svjetla na sve strane; naglo se raspucati ili puknuti na dodir (Anić, 2006) Prskanje na sve strane opisano je i napetim te visokim glasovima, spomenutim *p, s* i *r*, zatim okluzivima *t* i *k* te visokim i napetim *e*.

Dva stiha neuobičajenom valentnošću, koja se kod Šimića često javlja, oslikavaju atmosferu propadanja i raspadanja, a obrnutim redoslijedom ponavljaju položajno središnja dva stiha prethodne strofe.

meso koje sahnje

Mrtve oči u noć postaju

oči ko dva mrtva crna cvijeta

Meso prska u neke atome

*Meso* koje je *sahnulo* sada *prska* u *atome*, a *oči* ko dva mrtva crna cvijeta - postale su u *noć*.

Istinitost iskaza o prskanju mesa u atome potvrđena je nepotpunom anagramskom vezom: meso – atome.

Još jedna potvrda da je *meso koje sahne* ujedno i *vatra koja gasne, snovi i zvijezde*, dolazi u sljedećem stihu:

Vjerenice Tvoje moje meso

Kao i drugi stih ove strofe, i ovaj se stih ističe svojim položajem izdvojenim iz vertikalne ravnine pjesme, a doslovno i ponavlja prvu polovicu navedenoga stiha, dok *vatre, snove* i *zvijezde* ovdje zamjenjuje *meso*, potvrđujući još jednom metaforičnost bolesti koja osim propasti tijela uzrokuje i propast duha. Zrcalna struktura i ovdje je u funkciji poistovjećivanja lirskoga subjekta i vjerenice, odnosno njihove tjelesnosti, ali i (preko veze s drugim stihom) njihovih snova, želja, težnji. S unutrašnje strane zamjenice, a s vanjske imenice, tvore gramatičku zrcalnu strukturu, a njezin unutrašnji dio zrcali se i glasovno, ali i semantički.

Poistovjećivanje lirskoga subjekta i vjerenice, njihove tjelesne, ali i duhovne strane, prelazi u sljedećoj strofi na novu razinu. Njegovo je tijelo i njezino, njegovi su snovi i njezini jer su oni jedno, ona je njegova duša:

Svijetla, sakrij svoje crne svete oči

Obraćajući se *Svijetloj*, lirski se subjekt obraća svojoj duši, osim atributa *svijetla* i *svetih očiju*, prepoznajemo to i iz šireg konteksta Šimićeva opusa u kojem svoju dušu naziva *Svijetlom*. Kontrastom pridjeva *svijetla* i *crne*, istaknute su još jednom *crne oči*, koje su već opisane kao *mrtve*, a ovdje doznajemo zašto su one *crne*. "Oči su ogledalo duše", a kako je duša napustila raspadnuto tijelo, na njihovu je mjestu ostala praznina, crnilo. Da su oči ogledalo duše, materijalno je potvrđeno glasovnom vezom svijetle (duše) i svetihočiju. Svete se gotovo u potpunosti homofonski odražavaju u svijetla. Imperativom *sakrij* najavljena je napetost koja se materijalno ostvaruje aliteracijom visokog i napetog frikativa *s* koji se ovdje javlja gotovo tri puta češće (12,9%) nego što je statistički očekivano (4,64 – 4,70%). Razlog skrivanju nazire se u sljedećem stihu aliteracijom glasova *š* i *j*:

Slušaj: šum je zvuk je: dolazi

Osluškivanje *šuma* zvukom je dočaranoponavljanjem šuštavog frikativa *š*, a dolazak nečeg strašnog najavljen je, osim izrijekom, i prijelaznim glasom *j*, dok je polaganost dolaska istaknuta ponavljanjem glasa *l* koji načinom tvorbe oslikava lagano kretanje. Polaganost kretanja, osluškivanje i iščekivanje materijalno je prikazano i dvama dvotočjima koja imaju ovdje ulogu stanke. Isprva se čuje tek *šum*, ali što je bliže, jasnije se raspoznaje *zvuk*, a sljedeći stih opravdava skrivanje i razvija započetu napetost do vrhunca:

užas časa /užaʃtʃasa/:

*Užas* koji je doslovno izrečen pojačan je svojim položajem – izdvojenošću u kratkome stihu. Naizgled opkoračenje koje sintaktički funkcionira kao kontraprebacivanje (iako je kraći dio prebačen u novi stih, sintaktički gledano je to duži dio), ustvari je zaseban iskaz. Ne dolazi *užas časa*, već *nešto* dolazi, a cijela je atmosfera skrivanja i iščekivanja opisana kao *užas časa*. Da je skrivanje i slušanje šuma doista *užas časa* potvrđuje nam glasovna metafora: sakrij – slušaj – šum –užaʃ –časa. Glas *s* koji je u prvome stihu strofe opisao napetost situacije, javlja se i u *slušanju* te u *času*. *Slušanje*, osim glasa *s*, prožima svojom napetošću i drugi frikativ – *š* koji se javlja se i u *užas*(užaʃ). Frikativnome se nizu strujanja i šuma, priključuje i palatalna šuštava afrikata *č*. Užas je toliko prožeo ovaj čas da se ništa drugo u tom trenu ne čuje, nastao je muk, stanka koju još jednom nagovještava dvotočje, pojačano ovaj put i bjelinom stranice, preko koje *užas časa* odzvanja i nakon glasovnog ostvarenja.

Šum koji se osluškuje, užaš časa, otkriva se u sljedećem stihu:

duboko u noći moja duša mre

Atmosfera umiranja opisana je izmjenom tamnih vokala *u* i *o*, a glasovna veza ostvarena ponavljanjem frikativa *š* pokazuje da je *umiranje duše* taj šum koji se sluša, a da je duša koja *mre* razlog *crnih očiju* i ovdje je potvrđeno, glasovnom vezom: crne/mre – asonancom glasa *e* te aliteracijom vibranta *r*. Potonja glasovna veza prožima i ostatak strofe:

I iz noći jedna Ruka dolazi

Ruka je dakle ta koja *dolazi*, od koje se *skr*ivaju crne oči, koja poseže za *dušom* koja *mre*. Polaganost dolaska *Ruke* u posljednjem je stihu i leksički izražena pridjevom *neosjetno*:

*neosjetno k mojoj duši preko stvari*

Aliteracija glasa *r* potvrđuje da baš *Ruka* dolazi k duši koja *mre*, i to *preko stvari*, a spominjanje *stvari* ističe se kao materijalni kontrast nematerijalnoj *duši*, ali i nematerijalnoj *Ruci*. *Ruka* je to neosjetna, nezemaljska, što implicira i pisanje velikim početnim slovom. Zbog *Ruke* koja će *preko stvari* doći do duše koja *mre*, oči su *crne* (znaju da će ostati bez duše). Drhtanje duše od straha prilikom skrivanja, kao i drhtanje tijela koje se raspada, umire, u posljednja je tri stiha motivirano opisano vibrantom *r* koji načinom tvorbe oslikava drhtanje, a, kao i drugi stih ove strofe, posljednja tri pojačano su zastupljena tamnim vokalima *u* i *o*, koji odgovaraju atmosferi umiranja.

U posljednjem stihu nalazi se i konkretna potvrda da se, obraćajući se *Svijetloj*, lirski subjekt obraćao upravo duši. *Svijetloj* je rekao da sakrije svoje oči jer nešto dolazi, a *Ruka*, kako saznajemo u posljednjem stihu, dolazi k duši. *Trulež mesa* završila je tako *smrću duše*, Bog kojem nije bilo *žao mesa*, tijela *koje trune*, njegova *Ruka*, uzela je na kraju *dušu* istoga toga tijela.

#### 4.5.3. Sinteza

Nakon naslovom naznačene atmosfere neugode i napetosti prožete bolešću, prva strofa razvija emotivnu težinu glasovnim (asonanca, aliteracija) i leksičkim ponavljanjima, retoričkim pitanjem, vokativima te uzvicima koji graniče s ljudskim krikom. Zrcalna struktura povezuje kraj prve strofe s krajem druge u kojoj se ponavljanje, kako glasovno, tako i leksičko javlja u službi oslikavanja napetosti uzrokovane bolešću, a kontrasti te izmjena inverzije i neinverzije podsjećaju na uzrok bolesti, zorno prikazujući njezine posljedice. Izravno obraćanje u

vokativu povezuje sve strofe pjesme, a u trećoj je dio retoričkoga pitanja protegnutog kroz sve stihove. Aliteracija povezuje ključne riječi ukazujući na propast tijela, ali naznačujući i šire shvaćeno propadanje koje se u četvrtoj strofi otkriva kumulacijom pridjeva te ponavljanjem čitavih dijelova stihova. Aliteracija povezuje ključne riječi razotkrivajući vezu lirskoga subjekta i vjerenice, ali i tjelesnog i duhovnog aspekta. *Mrtve oči* povezuju četvrtu strofu s prethodnom, a *meso koje prska*, osim s prethodnom u kojoj *meso sahne*, povezuje ju i s prvom u kojoj *meso trune* te drugom u kojoj *propada*. Aliteracija u posljednjoj strofi dovodi napetost do vrhunca, a dolazak smrti materijalizirane *Rukom* opisan je, osim glasovnim metaforama, emotivnim stankama čije je govorno ostvarenje dijelom kodirano, sugerirano upotrebom dvotočja koje se javlja čak tri puta u nizu. Bjelina stranice grafički pojačava glasovno ostvarenu napetost, a pjesma završava, kako je i počela – asonancom u službi isticanja propasti i smrti.

#### **4.6. Usporedba *Zanesene pjesme* i *Bakterija***

Na prvi pogled ove dvije pjesme nemaju zajedničku poveznicu – *Zanesena pjesma* priziva pozitivne konotacije, dok *Bakterije*, upravo suprotno: izrazito negativne. Međutim, sličnost se otkriva već u prvoj strofi. U prvoj pjesmi ističe se na samome početku da lirski subjekt nije mrtav jer mu je živa duša, implicirajući time smrt tijela. Druga pak pjesma govori o truljenju mesa, o tijelu koje jedu bakterije. Prva pjesma započela je kontrastom koji je naglasio leksički

izrečenu stvarnost, dok je za opis događaja u drugoj pjesmi poslužio ponavljanje, glasovno i leksičko. U obje pjesme, nakon konstatacije o stanju lirskoga subjekta u prva dva stiha, slijedi stih u kojem se on obraća nadzemaljskoj instanci, duši, odnosno Bogu. Vokativnom i glasovnim ponavljanjem u oba je slučaja afektivnost izraza dodatno naglašena, a u prvoj je pjesmi vokativ pojačan i uzvikom. Prva strofa *Bakterija* završava stihom u kojem se izjave i obraćanje emocionalno potenciraju gotovo do razine ljudskoga krika, nakon čega slijedi strofa u kojoj se suprotstavlja nekadašnje i sadašnje stanje, ističući trenutnu propast svega. Glasovne metafore, zrcalna struktura i kratak stih u službi su isticanja navedenoga kontrasta, a pogotovo trenutnoga stanja, podsjećajući na njegov uzrok iskazan još naslovom. *Zanesena pjesma* slično kazuje u nastavku prve strofe. Govori se također o propasti, odnosno smrti svega, a dojam je pojačan glasovnim i leksičkim ponavljanjem, kao i ponavljanjem rečeničnih struktura, ali i kratkim stihom. I ovdje se javlja kontrast, ovaj put u istome vremenu, ali u drugoj dimenziji, u obliku duše. Ta se duša ovdje moli istome onom Bogu kojega u drugoj pjesmi u ovome dijelu zaziva. U sljedećim stihovima obje pjesme ponovno se javlja obraćanje u vokativu koje je u prvoj još jednom pojačano uzvikom. Nakon vokativa u prvoj se pjesmi spominju *crne oči* pa *duša koja sja*, a u drugoj, nasuprot *duši koja sja*, spominje se *meso koje sahne*, ali i također *crne oči*. Dok su u prvoj *Zanesenoj pjesmi* one *ko dva crna svijetla svijeta*, u *Bakterijama* su *ko dva mrtva crna cvijeta*. Ako je dosad i bilo sumnje u povezanost ovih dviju pjesama, u ovome je dijelu ona posve otklonjena. U sljedećoj strofi obiju pjesama javlja se motiv *snova* te motiv *noći*, a ponavlja se i obraćanje u vokativu. Zrcalna struktura funkcionira u obje strofe, tj. u obje pjesme, a glasovna i leksička ponavljanja u skladu su s raspoloženjem lirskoga subjekta, kao i s čitavom atmosferom pjesme. Suprotstavljanje zamjenica koje predstavljaju lirskog subjekta i njegove adresate prisutno je u obje pjesme, ističući njihovu međusobnu povezanost. Obje pjesme završavaju spominjanjem *duše*, u prvoj je pjesmi ona *povrh mrtvih zvijezda*, a u drugoj se k njoj dolazi *preko stvari*. *Crne oči* prisutne su ponovno u obje pjesme, a javljaju se i *ruke* koje posežu za lirskim subjektom, obje nematerijalne – u prvoj pjesmi imaju tek zvukovnu dimenziju (*ko dva krika*), a u drugoj se i izrijeком kazuje da su neosjetne, ali su prije toga najavljene također kao zvuk (*šum je zvuk je*). Dok se u prvoj pjesmi otkriva kako se sve događa u snu, u drugoj je pjesmi radnja smještena u okvirima noći, veza je i ovdje neizravno, konotativno prisutna. Aliteracija glasa *r* motivirano povezuje *ruke* s ostalim ključnim riječima u obje pjesme, a na kraju obje pjesme napetost je pojačana ponavljanjem glasa *s*. Dok se u posljednjoj strofi *Zanesene pjesme* javlja nešto poput unutrašnjeg refrena, u *Bakterijama* je ponavljanje prisutno na grafičkoj razini, odnosno

pravopisnoj, gomilanjem interpunkcije. Oba primjera uvjetuju govorno ostvarenje koje odražava nabranje, a ističu i emotivne stanke, najavljuju gradaciju koja nas dovodi do raspleta na kraju pjesme, do konačnog stanja duše.

## V.

## ZAKLJUČAK

### 5.1. Koliko je fonetike u pjesmama A. B. Šimića?

Do odgovora na pitanje iz naslova možda ćemo najlakše doći pokušamo li odgovoriti na još jedno pitanje – Što to pjesme *Mjesečar*, *Vampir*, *Zanesena pjesma* i *Bakterije* čini pjesmama,

što ih čini umjetničkim strukturama? Riječi koje se u njima javljaju nalazimo i u običnome, nepjesničkom jeziku, ali postupci koji motivirano povezuju dijelove teksta daju tim riječima umjetničku, pjesničku vrijednost. Postupci su to odražavanja, sažimanja i ponavljanja koji stvarajumotivirane odnose među dijelovima pjesme, grade prostor pjesme, fonetiku pjesme, dajući joj umjetničku vrijednost, a upravo tim postupcima obiluju navedene Šimićeve pjesme. Brojna ponavljanja, održavanja i sažimanja omogućuju nam razumijevanje značenja ovih četiriju pjesama, ali ne u smislu leksičkoga značenja pojedinih riječi, nego upravo suprotno – značenja koje se otkriva tek povezivanjem svih riječi, svih glasova, svih dijelova pjesme, njihovom smještajem u zajednički kontekst, u kontekst baš te konkretne pjesme, u njezin zatvoreni svijet koji tvori vlastita značenja. Kao što znamo, elementi fonetike pjesme pokazuju baš to - da nema izoliranog pjesničkog znaka, već da postoji samo pjesnička sintaksa, pjesnički kontekst kao globalni znak pjesničke poruke (Vuletić, 1999). Brojne aliteracije, asonance, ponavljanja riječi ili cjelina unutar pjesama, ali i ponavljanja Šimićeve rječnika, zatim inverzije, opkoračenja, distorzije, kratki stihovi i elipse, homofoni, anagrami i zrcalne strukture te drugi postupci koje smo analizirajući ove četiri pjesme pronašli, pomoću kojih smo ih razumjeli, svi su oni dio fonetike tih pjesama. Oni nam sugeriraju kako ćemo pjesmu razumjeti, a da bismo je razumjeli u potpunosti, moramo je izgovoriti, jer tek izgovorena pjesma dobiva svoj puni smisao, tek ga vrednote govornoga jezika otkrivaju. Fonetika je, dakle, itekako prisutna u Šimićevim pjesmama, prisutna je prije svega na glasovnoj i govornoj razini, usvim pjesničkim postupcima koji su u ovome radu detaljno analizirani.

## **5.2. A što o pisanju pjesama kaže A. B. Šimić?**

Šimićeve su pjesme, što se tehnike pisanja tiče, možda i najpoznatije po svojem slobodnome stihu. Stih je to koji je on smatrao najprikladnijim za ekspresivni ritam pjesme. Smatrao je da se u lirici mogu razlikovati dva ritma: mehanički i ekspresivni, pri čemu je ekspresivni onaj u kojemu se važne riječi u pjesmi naglase, dođu na istaknuto mjesto, gdje je ritmički udar



najjači (početak ili kraj stiha, odnosno iza cezure). Mehanički ritam ostvaruje se u pravilnome stihu u kojemu je bitno riječima ispuniti metričku shemu. Rima koja izostaje u slobodnome stihu, smatra Šimić, zavodi pjesnika na nešto što nije htio reći, ako se mehanički upotrebljava kriva je što su riječi naglašene kako ne bi smjele biti. Pjesnici bi po njegovu mišljenju trebali tražiti rimu izvan riječi, nalaziti je među riječima pjesme, riječi bise trebale rimovati samo onda kada se rimujustvari. Šimić je smatrao da se u rimi, kao i u ritmu, traži ponajprije ekspresivnost, a vrijedi to i za asonancu, aliteraciju i druge postupke građenja pjesme. Pitao se tako Šimić – *Ako se dvije stvari ne podudaraju, zašto da se podudaraju u zvuku?* (Brešić, 1995: 231) Sve ovo primjenjivao je A. B. Šimić, naravno, u svojim pjesmama, a potvrda je to još jednom opravdanosti traženja elemenata ekspresivne fonetike u njegovim pjesmama.

## VI. SAŽETAK

Cilj ovoga rada je analiza četiriju pjesama A. B. Šimića – *Vampir*, *Mjesečar*, *Bakterije* i *Zanesena pjesma*. U analizi se polazi od načela ekspresivne fonetike. Elementi fonetike pjesme pokazuju da nema izoliranog pjesničkog znaka pa se svaka pjesma analizira kao cjelina, unutar vlastitog konteksta. Među pojedinim se dijelovima pjesme otkrivaju čvrste

motivirane veze, oslanjajući se na metričku, glasovnu i govornu razinu. Pjesme su podijeljene u dvije skupine. Nakon analize prvih dviju pjesama, slijedi njihova sinteza te međusobna usporedba. Potom slijedi analiza drugih dviju pjesama te njihova sinteza i usporedba. U sve četiri analizirane pjesme pronađeni su brojni elementi fonetike pjesme. Postupci odražavanja, sažimanja i ponavljanja, stvarajući motivirane odnose među dijelovima pjesme, grade prostor pjesme. Najčešći otkriveni postupci su ponavljanja riječi, asonance, aliteracije, elipse te zrcalne strukture. Na primjeru četiriju analiziranih Šimićevih pjesama prikazan je složen postupak stvaranja prostora pjesme, a analizom, sintezom i usporedbom pjesama prikazana je brojnost elemenata koji tvore fonetiku pjesme.

**Ključne riječi:** pjesma, prostor, motiviranost, kontekst, ponavljanje

## VII. SUMMARY

The aim of this thesis is to analyze four A. B. Simić's poems - *Vampir*, *Mjesečar*, *Bakterije* i *Zanesena pjesma*. The analysis is based on the principles of expressive phonetics. Elements of the phonetics of poems show no isolated poetic character, so every song is analyzed as a whole, within its own context. Among the different parts of the songs strong motivated connections, based on the

metric, voice and speech level are revealed. The poems are divided into two groups. The analysis of the first two poems is followed by their synthesis and comparison. Then follows the analysis and the synthesis of the second two poems, which are also then compared. In all four poems were found numerous elements of phonetics of poems. Numerous elements of phonetic songs. Reflection, summarizing and repetition, creating a motivated relationships between parts of the poem, build the poem area. The most common procedures found in the analysed poems are: words repetition, assonance, alliteration, ellipsis and mirror structures. Using the example of four analyzed Šimić's poems, this work has shown a complex process of creating poem area. Analysis, synthesis and comparison of poems revealed number of elements that constitute the phonetics of poems.

**Key words:** poem, area, motivation, context, repetition

## VIII. LITERATURA

Anić, Vladimir (2006). *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi liber

Babić i dr. (1996). *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Školska knjiga

Babić i Težak (1996). *Gramatika hrvatskoga jezika : priručnik za osnovno jezično obrazovanje*.

Zagreb: Školska knjiga

Bagić, Krešimir(2008). "Drama svijeta" kao "drama jezika". U: *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 361-373. Zagreb: Profil

Bagić, Krešimir (2010) *Tvrđnja s upitnikom* (retoričko pitanje). *Vijenac*. Zagreb. God. XVIII./417, str. 7.

Barić, Eugenija i dr. (2005). *Hrvatska gramatika*. Zagreb: Školska knjiga

Brnčić, Jadranka(2008). Šimićeva zvijezda. U:*Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 279-299. Zagreb: Profil

Jurić, Slaven(2006). Od geometrije do prostora (konture prostora u Šimićevoj lirici). U: *Dani hvarskoga kazališta / prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*. Uredio: Nikola Batusić i dr. Str. 464-475. Zagreb: HAZU; Split: Književni krug

Lešić, Zdenko (1987). *Jezik i književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost

Palameta, Miroslav (1998) Pjesnik preobraženja – A. B. Šimić. U: *Sto godina Antuna Branka Šimića*. Uredio: Stojan Vrljić. Str. 79-98. Mostar: Pedagoški fakultet; Split: Logos

Pauly, Tzvetomila (2008) Preobraženja vampira u pjesništvu A. B. Šimića. U: *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 473-493. Zagreb: Profil

Pavlovski, Borislav (2008). Astralni simbolizam u poeziji Antuna Branka Šimića. U:*Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 171-184. Zagreb: Profil

Pejić, Marinko (2008). Geometrijski oblici pjesama Antuna Branka Šimića. U: *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 55–63. Zagreb: Profil

- Pieniążek-Marković, Krystyna (2008). Krajolici, putovi, mjesta, vrijeme – neki vidovi Šimićeve prostorne imaginacije u Preobraženjima. U:*Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 431-450. Zagreb: Profil
- Pranjić, Krunoslav (1985). *Jezik i književno djelo*. Beograd: Igro nova prosveta
- Pranjko, Ivo (2008). Sintaksa Antuna Branka Šimića. U:*Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću*. Uredio: Vlado Pandžić. Str. 121-134. Zagreb: Profil
- Pranjko, Ivo (2003). *Jezik i beletristika*. Zagreb: Disput
- Silić, J., Pranjković, I.(2005). *Gramatika hrvatskoga jezika: za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb: Školska knjiga
- Šimić, A. B. (2005). *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Zagreb: Profil International
- Vuletić, Branko (1976).*Fonetika književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber
- Opomena: izabrane pjesme*, prir. Brešić, V. (1995), Zagreb: Konzor
- Vuletić, Branko (1980).*Gramatika govora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Vuletić, Branko (1988). *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Osijek: Izdavački centar  
Revija Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić"
- Vuletić, Branko (1999). *Prostor pjesme*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,  
Zavod za znanost o književnosti
- Vuletić, Branko (2005).*Fonetika pjesme*. Zagreb: FF press
- Vuletić, Branko (2006).*Govorna stilistika*. Zagreb: FF press
- Vuletić, Dušanka (1991) *Istraživanje govora*. Zagreb: Fakultet za defektologiju Sveučilišta u Zagrebu

## **Prilog**

**Prilog 1. Učestalost javljanja glasova u glasovno neutralnom kontekstu**

Dušanka Vuletić: *Istraživanje govora*; Fakultet za defektologiju Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1991.

| GLAS | OČEKIVANO JAVLJANJE U GLASOVNO<br>NEUTRALNOM KONTEKSTU |
|------|--|
| A    | 10,79% - 12,03%  |
| B    | 1,51% - 1,73%  |

|    |                 |
|----|-----------------|
| C  | 0,56% - 0,87%   |
| Č  | 1,11% - 1,20%   |
| Ć  | 0,70% - 0,91%   |
| D  | 3,43% - 4,28%   |
| DŽ | 0,00% - 0,01%   |
| Đ  | 0,20% - 0,31%   |
| E  | 8,98% - 10,99%  |
| F  | 0,00% - 0,20%   |
| G  | 1,73% - 1,92%   |
| H  | 0,66% - 0,73%   |
| I  | 10,19% - 10,35% |
| J  | 4,26% - 5,03%   |
| K  | 3,18% - 3,33%   |
| L  | 1,94% - 2,92%   |
| LJ | 0,69% - 0,90%   |
| M  | 3,67% - 3,81%   |
| N  | 4,57% - 5,44%   |
| NJ | 0,63% - 0,65%   |
| O  | 9,59% - 9,60%   |
| P  | 2,26% - 2,79%   |
| R  | 3,43% - 3,93%   |
| R  | 0,45% - 0,62%   |
| S  | 4,64% - 4,70%   |
| Š  | 1,19% - 1,50%   |
| T  | 4,00% - 4,68%   |
| U  | 4,09% - 4,29%   |
| V  | 3,31% - 4,02%   |
| Z  | 1,47% - 1,74%   |
| Ž  | 0,63% - 0,64%   |